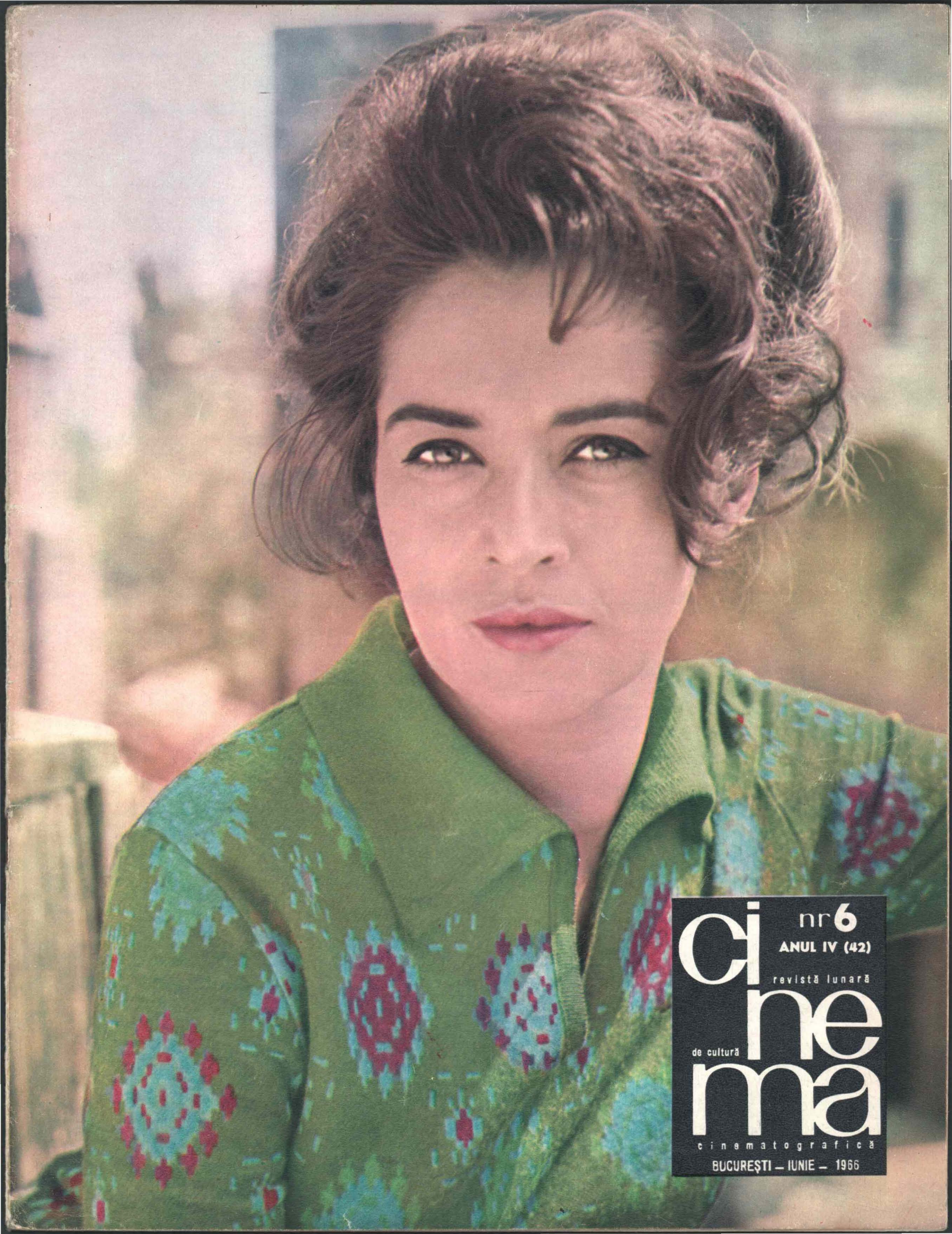

nr 6
ANUL IV (42)
ci
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică
BUCUREȘTI – IUNIE – 1966

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR

MAMAIA '66
A intra în tradiție, de *Ecaterina Oproiu*
Condiția capodoperei, de *Horea Popescu*
Sensul unei devize, de *Marin Pîrîianu* 1

FESTIVALUL NAȚIONAL
Liviu Ciulei — Opera majoră
Mircea Mureșan — Filmul și tradiția culturii naționale
Lucian Pintilie — Nou, dar nu formal!
Iulian Mihu — Pe cînd o comedie de factură modernă?
Dinu Cocea — Contemporaneitatea filmului istoric
Opinii consemnate de Rodica Lipatti 2
PREMISE ALE UNEI ȘCOLI NAȚIONALE DE FILM
Ion Popescu Gopo: Vocația comicului
Convorbire realizată de Valerian Sava 2
CE SOARE VA FI LA MAMAIA! de *Eva Sîrbu* 6

PRIMUL FESTIVAL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE ANIMAȚIE
Unde începe și unde sfîrșește animația? de *Ov. S. Crohmălniceanu* 9
CORESPONDENȚE DESPRE ANIMAȚIE
Varșovia — Substanța și imaginea, de *Mieczyslaw Walașek* 10
Paris — Unde este remediul? de *Robert Grelier* 12
Sofia — Un gen laconic, de *Octavian Păun* 13

Festival în haine de lucru, de *Olimp Vărășteanu* 14
Umor pentru toate vîrstele, de *Horia Ștefănescu* 15

CRONICA FILMULUI STRĂIN
Între Homer și B.B., Omicron optează... *(Omicron)* 17
Pro-Fantômas *(Fantômas)* 18
Vibrația sinceră a artei *(Eu sînt Cuba)* 19
Melancolia unui basm frumos *(Fanfan la Tulipe)* 20
Convenția obligă *(Fața furată)* 20
Copilul care nu vrea să ne înduioșeze *(De la 7 la 12)* 21
Și un lup mîncat de-o oaie *(În fiecare zi e sărbătoare)* 21
Un western european *(Fiii marei ursoaice)* 21
Dialectica devenirii *(Săritoarele de la trambulină)* 21
CONTRACRONICA
Priviri, prim planuri, de *Radu Cosașu* 22
TELECRONICA
Frunza frăsinelului, de *Valentin Silvestru* 23
DOCUMENTARUL...
în fața «Pelicanului Alb» 23
CARTEA DE FILM
Ion Cantacuzino — Momente din istoria filmului românesc
Ana Maria Narti — Serghei Eisenstein de *Al. Racoviceanu* 24

CORESPONDENȚE DESPRE ANIMAȚIE
Belgrad — Viitorul filmului de animație — Interviu cu Vukotic și Mimica de *Petar Volk* 26
DE VORBĂ CU...
Paul Grimault 27
J.F. Laguionie 28
DOUĂ OPINII DESPRE NORMAN MCLAREN
Picasso al animației, de *Nina Cassian* 29
O estetică a «devenirii», de *Radu Bogdan* 29

PANORAMIC PESTE PLATOURI
În timp ce la Mamaia... de *Emil Nicolau* 30

UN FILM PE LUNĂ
Diligența, vehicul al destinului, de *Romulus Vulpescu* 34
Un Kipling al vestului, de *Iordan Chimet* 36

SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL
Rebreanu, primul nostru scenarist, de *B.T. Rîpeanu* 36

CRONICA CINEMATECII, de *D.I. Suchianu* 39

MERIDIANE, SECVENȚE, FILMUL PE GLOB, ȘTIRI DIN STUDIOURILE «AL. SAHIA» și «BUCUREȘTI».

Actrița MARGARETA POGONAT va apare în filmul MEANDRE



Coperta I: foto. A. Mihailopol
Coperta IV: realizată de Ion Popescu Gopo





MAMAIA '66

A intra în tradiție

Nu știu ce normă cronologică trebuie să îndeplinească o deprindere ca «să intre în tradiție». Cunosc manifestări care se repetă cu rîvnă, cu punctualitate și chiar cu un anumit fast care alunecă pe lîngă memoria noastră. În urma lor rămîne doar dîra pe care o lasă păsările în văzduh.

Nu știu dacă acum, în ajunul celei de a treia ediții a sa, se poate spune că Festivalul de la Mamaia «a intrat în tradiție». Dar cred că se poate afirma în deplină concordanță cu realitatea că Festivalul de la Mamaia *a intrat în conștiința noastră cinematografică*.

Expresia «premiat la Festivalul de la Mamaia» face azi parte nu numai din terminologia criticilor, ci și din «starea de spirit» a creatorilor. Un film selecționat pentru Mamaia ridică tonusul vital al autorilor. A intra în palmaresul de la Mamaia este o distincție stimulatoare. Acesta este primul scop pe care și l-a și propus festivalul: să creeze o emulație în producția noastră cinematografică.

Un al doilea obiectiv al festivalului este de «a trece în revistă» tot ce s-a făcut mai bun timp de un an de zile în toate sectoarele în care materia cenușie se exprimă prin peliculă. Mamaia este din acest punct de vedere unghiul cel mai favorabil pentru a căpăta o perspectivă cît mai cuprinzătoare și mai realistă asupra nivelului gîndirii noastre cinematografice. Din nici o analiză, din nici o împrejurare nu a reieșit atît de categoric — cum a reieșit anul trecut la Mamaia, că viitorul, originalitatea și plasarea pe o largă orbită a filmului românesc nu se poate face decît pornind de la ceea ce se petrece *azi*, *aici*, pornind de la un film care să fie nu numai *o oglindă*, ci și o *dezbatere*, cu alte cuvinte de la filmul de actualitate.

Avem nevoie de comedii, avem nevoie de filme istorice și chiar de divertismente cinematografice. Dar toate exemplele recente și mai puțin recente pe care ni le dă istoria celei de-a șaptea arte au arătat că fiecare moment de înflorire a unei cinematografii naționale a fost în primul rînd un moment de dezbatere pe ecran a ceea ce au susținut oamenii unei anumite țări într-o anume epocă istorică. Nici literatura, nici muzica, nici pictura, nici ziarele și în general nici un mijloc artistic sau de informație nu ne-au dat o imagine mai completă și mai vibrantă asupra Italiei postbelice — așa cum a făcut-o neorealismul italian. Acum vreo zece ani cinematogra-



Al treilea Festival naţional al filmului

Primul Festival internaţional al filmului de animaţie

fia poloneză a trezit pe plan mondial un viu interes pentru realitățile unui popor care duce o luptă, uneori plină de contradicții, întotdeauna foarte complexă, o luptă nobilă care are drept cauză supremă comunismul. Azi cinematografia cehă a devenit unul din punctele de atracție nu numai pentru critica mondială ci și pentru cinefilii din cele mai diferite colțuri ale lumii.

Sînt convinsă că Mamaia va face să crească nevoia cineaștilor noștri de a vorbi despre ceea ce cunosc cel mai bine, despre ceea ce poate să le facă să vibreze cel mai mult imaginația, despre ceea ce poate să le pună în modul cel mai strălucitor în valoare calitățile, despre *zilele vieții noastre*. Pentru generația noastră nu văd o muză mai fecundă, nu văd o șansă mai mare de a fi inteligenți și — mai mult decît inteligenți — înțelepți, de a fi originali și profunzi, decît epoca noastră.

Mamaia, sînt convinsă, va fi în același timp o mare confruntare a unei însușiri despre care vorbim prea puțin, mult prea puțin, despre talent. Pentru că cinstim munca, lăudăm rîvna, ne place perseverența, ne înduioșează bunăvoința, corectitudinea ne dezarmează, cultura ne stîrnește admirația, dar în artă pe deasupra tuturor acestor calități în fața cărora ne înclinăm pînă la pămînt stă majestatea sa talentul. În afara talentului poate exista orice, dar nu arta.

Intrarea filmului românesc în marele circuit cinematografic mai este astăzi favorizată de faptul că Mamaia, începînd din acest an, a devenit teatrul unei importante competiții internaționale, o competiție care înglobează unul din sectoarele căruia i se prevede un loc din ce în ce mai important în arta modernă: Festivalul internațional al filmului de animație. Festivalul de la Mamaia va alterna cu Festivalul de la Annecy și dacă cele două localități Annecy — Mamaia intră în conștiința animatorilor din lumea întreagă ca cele două puncte esențiale ale confruntării internaționale — acest fapt nu poate decît să ne bucure și să ne dea sentimentul că o răspundere din ce în ce mai mare apasă azi pe umerii acelora care fac filme, care scriu despre filme și în general pe umerii tuturor acelora care văd în film un prilej de meditație.

Ecaterina OPROIU

Condiția capodoperei

Juriul anteriorului Festival de la Mamaia, care predă acum ștafeta unuia nou, ar putea să constate — dacă s-ar întruni să analizeze actuala selecție, că nivelul profesional mediu este acum altul, mai înalt. Dacă ne-am întreba deci, care e cîștigul obținut după primele ediții și dacă am căuta un început de tradiție culturală la Mamaia, am putea să observăm mai întîi că această confruntare colegială și competitivă totodată a reușit să afirme prin creațiile de vîrf un criteriu de exigență și să infirme o serie de lucrări aflate sub linia de plutire.

Producția de nivel mediu nu trebuie depreciată, pentru că operele de relief și capodoperele n-au apărut niciodată din senin, ci au avut ca reazem o întreagă experiență acumulată pe linia de plutire și un climat de exigență selectivă și stimulatoare. Apariția capodoperelor și a geniilor nu ține de miracol, ci este un fenomen de cultură care se bazează pe acumulări.

Dar, o astfel de bază, care funcționează ca un numitor comun — nu are alt scop decît acela de a crea posibilitatea manifestării unor individualități artistice, dacă nu deja a unor personalități formate. După ce a afirmat un criteriu de exigență și a infirmat lucrările aflate sub un nivel mediu, întrecerea de la Mamaia își poate propune să promoveze, alături de personalitățile deja afirmate, o întreagă pleiadă de individualități artistice distincte, puternice, originale, care să evadeze din locurile comune și să infirme cenușiul și mulțumirea de sine a bunului meșteșugar.

Ceea ce aș mai dori să afirme noile ediții ale Festivalului — și o spun cu mîhnirea retrospectivă a unui președinte de juriu care n-a putut să premieze anul trecut nici un scenariu — ar fi apariția unor scenarii inspirate din actualitatea socialistă și legate de tradiția noastră de cultură, scrise și realizate pe peliculă cu curajul, seriozitatea și gravitatea creatoare a unor artiști angajați cu toată ființa lor în dezbaterea celor mai pasionante și mai dificile probleme ale vieții omului contemporan.

Horea POPESCU

Sensul unei devize

Inaugurarea Festivalului internațional bienal al filmului de animație de la Mamaia și desfășurarea lui în alternanță cu Festivalul de la Annecy (Franța) va crea pentru prima dată o ritmicitate constantă a confruntărilor mondiale din domeniul celei de a 8-a arte. Integrat programelor Consiliului Asociației Internaționale a Filmului de Animație, intrînd în sfera de interes și a altor organisme specializate ale creatorilor, producătorilor și distribuitorilor de filme, festivalul nostru, deschis în egală măsură creatorilor individuali, își propune să stabilească un nou punct de tradiție pe harta vieții cinematografice contemporane.

Creatori din toate țările producătoare au acum posibilitatea de a realiza anual, la Mamaia sau la Annecy, o imagine de sinteză asupra evoluției artei lor, de a reuni și a discuta experiențe artistice dintre cele mai diverse — tot ceea ce oferă reprezentativ cei mai de seamă autori, școlile noi, ca și cele de tradiție, întreaga multitudine de formule și curente de real interes.

Deși părinte al cinematografiei, dinaintea lui Lumière și Méliès, filmul de animație a rămas o vreme la periferia atenției spectatorilor și criticii, datorită prea netei separări dintre animația de agrement, comercială, și experimentele artistice de laborator. Credem că festivalul pe care cinematografia și cultura românească îl găzduiesc este în măsură, alături de omologul său francez, să susțină o continuitate de preocupări în direcția cristalizării unei sinteze superioare a mijloacelor de expresie și a tehnicii noi cu ideile umaniste generoase, capabile să dea căutărilor artistice inovatoare o amplă audiență în rîndurile publicului de pretutindeni.

Este și rațiunea pentru care Festivalul de la Mamaia și-a fixat deviza: «Imaginația omului în slujba umanității», definind astfel atît caracterul larg, nelimitativ al competiției, cît și spiritul de intensă stimulare profesională și ecoul pe care arta filmului de animație îl poate avea în lume.

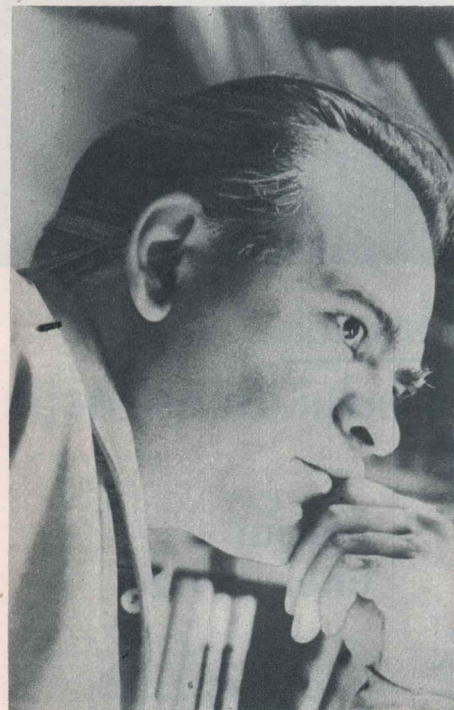
Cineaștii studioului «Animafilm» din București — recent înființat și cu o producție dinamică, în creștere — sînt bucuroși să se considere drept gazde ale colegilor din peste 40 de țări, la o întîlnire pe care ne-o dorim de trainică utilitate, bogată în satisfacții și plină de generozitatea luminoasă a litoralului mamaian.

Marin PÎRÎIANU



AL III-lea FESTIVAL NAȚ

A treia confruntare a producțiilor cinematografice românești se desfășoară într-un climat de intensă cercetare a celor mai rodnice căi de afirmare a artei și culturii noastre naționale. Prilejuind un tur de orizont asupra unui an de trudă artistică și tehnică, Festivalul noului solstițiu de vară este totodată un schimb de ștafetă, locul unui transfer de experiență, de la un an la altul, către etapele viitoare ale evoluției filmului românesc. În această perspectivă, am invitat pe cîștigătorul Marelui premiu al ediției precedente a Festivalului, artistul emerit Liviu Ciulei și pe cîțiva dintre regizorii concurenți la Festivalul din acest an să ne împărtășească așteptările și gîndurile inspirate de cel de-al III-lea Festival Național al Filmului.



Liviu CIULEI

Opera majoră

Aștept și cred că așteptăm cu toții ca Festivalul de la Mamaia să ne ofere, la una din edițiile sale cît mai apropiate, acel Mare Film Românesc care — așa cum se întîmplă totdeauna în artă — va marca atît momentul de maturizare cît și linia caracteristică a cinematografiei noastre naționale.

Un astfel de film nu poate apărea «ex machina», ca rezultat exclusiv al bunelor intenții, ci el trebuie să fie consecința unei pregătiri minuțioase și continue, a unor eforturi reale de documentare, de cunoaștere, de clarificare, expresie a unei vocații autentice, a unei înalte conștiințe estetice, a unei sensibilități apte să-l situeze pe creator pe linia unei tradiții de cultură.

Astfel se va putea ajunge la acea operă majoră față de care să nu mai încercăm regretul că nu se ridică la bogăția de sensuri și la măreția evenimentului oglindit. Cred că nu mă înșel dacă afirm că acest mare film românesc va fi o operă nemijlocit și profund legată de unul din momentele esențiale ale luptei poporului nostru pentru libertate, pentru împlinirea unui nobil crez de justiție și fericire. Dar niciodată o lucrare nu-și poate lua ca «alibi» un mare eveniment pentru a deveni — doar prin aceasta — o operă de artă. Transfigurarea artistică este rezultanta unui întreg și laborios proces de asimilare, de cristalizare, de interpretare — necesar pentru ca opera respectivă să fie armonioasă și de sine stătătoare, cu atît mai valoroasă cu cît nu va trăda evenimentul evocat, ci îl va reflecta în toată complexitatea lui.

La baza unei astfel de opere majore nu poate să stea decît o concepție artistică pe deplin formulată și originală, atît literar cît și ca realizare cinematografică, purtînd adînc pecetea personalității autorului. Altminteri filmele rămîn la periferia evenimentelor — în cazul celor de actualitate — sau pot ușor cădea în vulgaritatea unor «superproducții» cînd e vorba de filmele istorice. Dorim ca laurii unui viitor Festival Național al Filmului să încunune, cu toată strălucirea prestigiului unei culturi care i-a dat pe Eminescu, Arghezi, Brâncuși și Enescu, un film de puternică sesizare a fenomenului descris, un autentic document omenesc și de ambianță, toate esențializate într-un limbaj artistic contemporan, convingător și reprezentativ.

Premise ale unei școli naționale de film



Puncte de vedere

ION POPESCU GOPO: vocația comicului

— De la ce să pornim?

— Să pornim de la... Dar am să fac întîi un ocol. Cineva a ieșit într-o zi din casă și a început să strige în gura mare: — Oameni buni, am făcut o mare descoperire! Am descoperit roata! Un trecător a întors capul peste umăr și, fără să se oprească, i-a spus condescendent: — Degeaba strigi, roata a fost de mult descoperită, sînt mii de ani de atunci. Inventatorul s-a uitat însă cu compătimire după trecător, zicînd: — Bietul om! *El știe* numai că roata a fost descoperită, pe cînd *eu chiar am descoperit-o!* După această parabolă, pot să spun că elementul de la care putem porni este *Umorul*. Toate filmele noastre... dar să nu pornim de la filme, să revenim mai tîrziu la ele. Această particularitate — omniprezența umorului — este evidentă în toate creațiile românești și ea este mai frapantă dacă ne întoarcem în urmă, la clasici, la folclor și la istorie. Nu numai Creangă și Caragiale — care sînt prin excelență umoriști și de la care purced în mod direct toată proza și toată dramaturgia românească; dar înaintea lor, cronicarii aveau un umor arhaic, dar viu, sensibil adesea în întorsătura frazei. Dacii — se știe că dacii, în bătălii, porneau la atac rîzînd. Hohoteau de rîs. Romanii au fost înfrînți în cîteva lupte, fiindcă trupele dacice îi înspăimîntau nu numai prin vitejie, ci și fiindcă erau singurii «barbari» cu acest straniu obicei. Sau Vlad Țepeș. Ți-ai imaginat vreodată cum se desfășurau în realitate scenele în care turcii erau trași în țeapă? Acest sistem original de execuție nu e caracteristic prin cruzimea lui, ci prin faptul că el îi ridiculiza pe dușmani. Îmi închipui că execuțiile acestea erau însoțite de urletele de bucurie și de rîsul sarcastic al mulțimii.

— Umorul e totuși universal...

— Nu e adevărat... Sau, dacă e universal, nu are peste tot aceeași importanță și se manifestă la unii doar sporadic sau parțial. Eu n-am observat nicăieri în străinătate spiritul acesta comunicativ pe care-l au la noi oamenii, cînd merg în grupuri sau ies de la o întrunire, de la un spectacol, sau se află într-un hol de teatru. Totdeauna fiecare are ceva de spus — oriunde; este imposibil ca într-un grup să nu fie cîțiva care să rîdă. Există un zîmbet permanent care însoțește orice ceremonial, salutul este totdeauna cu zîmbet. Apoi simțul umorului are la

NAȚIONAL AL FILMULUI

MAMAIA'66



Mircea MUREȘAN — Filmul și tradiția culturii naționale

Din selecțiile prezentate la cele două Festivaluri de la Mamaia de pînă acum și în perspectiva celui de-al treilea, am impresia că se pot desprinde, dacă nu niște trăsături bine definite ale unei școli cinematografice proprii, cel puțin cîteva direcții de dezvoltare, de împlinire a acestei ambiții firești, a acestui deziderat de cultură națională. Observînd cele mai bune filme intrate în competițiile trecute, precum și altele mai vechi, cred că putem defini măcar o trăsătură comună care să le sublinieze valoarea și anume, fiorul epic, susținut — și nu-i un paradox — de o reală sensibilitate poetică. Aș aminti cîteva titluri: *Moara cu noroc*, *Setea*, *Tudor*, *Pădurea spînzuraților* și, mi-aș permite, chiar *Răscoala*. Sînt convins însă că mai sînt și altele.

Cred că viziunea artistică, dramaturgia, concepția personajelor din aceste filme pot fi comparate cu modelele lor literare, definitorii pentru profilul și tradiția beletristicii din țara noastră. Se pot descoperi multe puncte de sprijin comune între aceste filme și literatură, nu numai pentru că majoritatea celor citate sînt ecranizări, ci pentru că și filmul și literatura își află sursa în spiritul poporului, format istoricește, de-a lungul mileniilor, pe aceste meleaguri, spirit exprimat cu atîta forță în balade, cîntece de dor și jale, în filozofia poporului, în atitudinea lui față de viață și moarte, față de fenomenele sociale, față de natură.

În folclor, omul acestor locuri, de mare tenacitate și vigoare spirituală, de îndîrjită rezistență, este raportat la evenimentele istorice, nu indiferent și supus, ci în permanentă acțiune, determinînd și uneori modificînd, influențînd desfășurarea evenimentelor. Între Miorița și Toma Alimoș, între Meșterul Manole și Gruia nu sînt contradicții filozofice ci, dimpotrivă, completări firești ale uneia și aceleiași entități spirituale.

Din păcate, majoritatea filmelor mai valoroase realizate pînă acum sînt ecranizări. Prin urmare, noi nu am adus încă o contribuție proprie suficient de intensă la integrarea cinematografiei în cultura noastră națională și la dezvoltarea ei pe coordonatele sale specifice. Ecranizările amintite evocă momente importante din lupta poporului român, cu reală forță artistică. În schimb, filmele de actualitate, care au ca sursă de inspirație evenimente istorice nu mai puțin ample și eroice, nu găsesc încă pasul spre transfigurarea lor artistică. Desigur, o analiză critică a acestei situații, descoperirea motivelor sale, ar completa o discuție care a început de mult și care nu a dus încă la soluții mulțumitoare. Părerea mea este că și în dezbaterea filmelor de actualitate ar trebui să fie abordată problema specificului național, care pînă nu demult a fost considerată doar o chestiune de formă în estetică. Cred că înfățișarea evenimentelor care se desfășoară sub ochii noștri — poate fi mai profund conjugată cu tradiția spirituală de cultură, de filozofie, de etică, a poporului român.

Lucian PINTILIE — Nou, dar nu formal

Festivalul de la Mamaia nu reprezintă numai o sinteză anuală a celor mai importante creații cinematografice românești. El reprezintă — sau mai bine zis ar trebui să fie așa — poate mai mult decît pînă acum, un prilej de meditație pe marginea a ceea ce s-a realizat valoros, inedit sub raportul căutării de noi formule de limbaj cinematografic, sub raportul energiilor noastre creatoare investite în primul rînd în această direcție pe care o socotesc fundamentală. E aproape un truism că în cinematografia noastră,

---

noi alte dimensiuni și prin prisma lui românul privește întregul univers, luna și stelele. În toate literaturile, în scrierile lui Shakespeare de pildă, există aceste motive cosmice, dar referințele sînt de ordin verbal și filozofic, pe cînd la noi ele devin pur și simplu niște personaje reduse la scară...

— Soarele și luna
Mi-au ținut cununa...

— Da, în *Harap Alb* soarele și luna devin martori în nunta finală, ca și cum s-ar lua de mîini și-ar apare împreună pe cer — e o imagine comică sintetică — dînd binecuvîntare mirilor: «Soarele și luna din ceriu le rîdea» zice Creangă. E un haz sănătos, nu distructiv, care guvernează toate ipostazele spirituale, chiar pe cele dramatice. «Dacă e să dai de păcat, scrie în altă parte Creangă, și păcatul e înainte, te grăbești și-l ajungi. Și dacă e în urmă, stai și-l aștepți». A mai exprimat oare cineva tema destinului într-o asemenea formulă de maximă concentrare și autoironie?

— În ceea ce privește însă filmele...

— Ajungem și la filme. Vreau să mai spun că umorul nostru e un umor în aparență mucalit, umorul unor oameni care au trecut prin vremuri grele — boierii nu prea aveau umor — și țăranul nu putea să facă gluma pe față. Spunea gluma șoptită vecinului, cu capul întors și sucit. Mai există strigăturile, spuse cu semeție în hore și la petreceri, cînd individul se confundă cu mulțimea. E altceva, cu totul altceva decît umorul, să zicem, francez, care se manifestă în dialog. Sau decît umorul american, care e un umor de situație, de mare dinamism. Englezii au un umor cu reflexe întîrziate, față de o acțiune alergică, italienii, un umor de caractere, slavii un umor de comportament psihologic. Noi avem un umor, aș zice, revendicativ. Hazul românului e hazul unui om care știe că e stăpînul acestui pămînt și știe ce poate, dar în aparență nu face decît să ridice nasul cu puțină îndrăzneală asupra universului...

— Omulețul din *Scurtă istorie* are tocmai un astfel de gest.

— Ai observat? El privește lumea ferit, pe sub sprîncene...

— Dar cu bărbia în piept și capul întors, ca să împungă, ca un copil bosumflat...

— Sau care pregătește o șotie și încă una cosmică, fiindcă gluma lui vizează universul sau o întreagă situație socială pe care o răstoarnă comic.

— Ca în *Șapte arte* — unde dinozaurii privesc operele omului și rîd sau plîng.

— Și apoi aruncă în artist cu pietre sau îl aplaudă. Cred de altfel că acesta e cel mai bun film din cele patru pe care le-am făcut. Dar ne-am îndepărtat...

— Dimpotrivă.

— Maestrul Victor Iliu, într-o conferință pe care a ținut-o la Universitatea populară despre filmele mele de desen animat și la care am asistat și eu, zicea că ele au o «filozofie de butonieră». Adică nu una care se cere de-abia dezvăluită, ascultată și apreciată, ci o filozofie purtată la butonieră, ca o floare, ca o glumă, de colo-colo. Îți place? O guști și-ți amintești de ea, dacă merită.

— Să rămînem la filme.

— Trebuie să știi că eu nu cunosc bine lecția asta. De-abia acum mă lămuresc cu umorul, chiar în timpul discuției. Am practicat acest gen de umor lucrînd întîi ca ziarist, pe urmă l-am mutat în filme și l-am folosit mai mult sau mai puțin conștient. Vorbim românește, dar ne-am dus la școală, ca să învățăm limba română. Adică de-abia acum încep să-mi dau seama care ar fi secretul și ce-ar trebui să facem noi, ca cineaști, pentru a transforma succesul dintr-o posibilitate abandonată hazardului sau valorificată din instinct, într-o certitudine, pe scară largă. Înainte de *Scurtă istorie*, eu făcusem alte zece filme pe care îmi place să le revăd, pentru că în ele descopăr acest instinct, un umor primar, și mi se pare, de pildă, că *Doi iepurași* seamănă cu *Harap Alb*. Cu al zecelea film ajunsesem însă la marginea unei decepții. Îmi dădeam seama că nu puteam interesa pe nimeni și după ce am prezentat în 1956 la Karlovy-Vary *Fetița mincinoasă*, care a fost la acest festival o nereușită, am scris atunci o scrisoare de cruntă autoacuzare, jurînd că o să mă răzbun — în primul rînd pe mine. Și m-am răzbunat. Am început să-mi rîd de mine, punîndu-mă în situații imposibile. Făcusem pînă atunci filme foarte cuminți și m-am hotărît brusc să fac unul rebel. După cîteva filme cu iepurași și oameni de zăpadă, mi-am luat dintr-o dată, pentru *Scurtă istorie*, un subiect de maximă generalitate: rolul omului în univers. Mi-am ironizat apoi neputința

acum mai mult decît în oricare moment, există o nevoie comună, resimțită de cei mai întortocheați și mai ermetici dintre noi, ca și de producătorii filmelor ilariante, de a împrospăta limbajul cinematografic, condiție de neînlăturat a dialogului nostru internațional. Este un paradox poate al vieții cinematografice contemporane, dar tendințele cele mai importante de dezvoltare (tendințe care merg paralel, se suspectează reciproc, se dinamitează reciproc și chiar se susțin reciproc) sînt: superproducția de tipul James Bond și filmul experimental, foarte pur, de tipul Chris Marker sau Jan Nemec. Importanți autori încearcă să găsească o cale medie între fascinația pe care un film trebuie s-o producă în mod natural asupra publicului și gradul de experiment, tot natural, pe care trebuie să-l conțină orice încercare cinematografică. Cred că este o cursă îngrozitoare acest limbaj cinematografic, o cursă în care pot cădea deopotrivă și cei buni și cei răi.

Aici intervine însă problema personalității creatorului. În mod evident, Nemec este influențat de Alain Resnais. Prelucrarea ideii de timp, invenția criteriului memoriei și știu eu cîte alte elemente stilistice ale artei lui Alain Resnais, sînt prelucrate fantastic în laboratorul lui Nemec. Expresia finală a filmului său *Diamantele nopții* e vădit deosebită, deși puternic înrudită de cea a lui Resnais. Influențe se pot descoperi după părerea mea la tot pasul și în *Pădurea spînzuraților*. Dar cea mai mare parte dintre ele sînt perfect asimilate structurii somptuoase, baroce a lui Liviu Ciulei (la el barocul e un mod de exprimare extrem de sincer, de pur, de organic). Și Velea e influențat de Preda, dar totul se răsucește, se metamorfozează în el; iar explozia finală e alta.

Cred că din punct de vedere artistic sînt două condiții pentru atingerea unui nivel înalt al cinematografiei (caracterizată în primul rînd prin noutatea de limbaj): existența unor personalități definitive, cardinale, și un climat favorabil, izvorît dintr-un efort comun, dintr-un ideal estetic comun, din criterii comune. În ciuda unor talente viguroase pe care le avem, nu cred că putem spune că această primă condiție — cea a personalităților — este achitată. Sub raportul unității de efort, de criterii și de idealuri, se semnalează în ultimul timp cele mai îmbucurătoare fenomene. Începe mai mult ca oricînd pînă acum să se închege un front comun în care oamenii sînt adunați destul de neierarhizat și destul de amestecat, dar totuși un front comun izvorît dintr-o convingere comună — aceea că trebuie răscolit totul și inventat ceva nou ca limbaj cinematografic.

Să nu fim însă excesivi; pasiunea pentru a fi uman trebuie să se reazeme pe blîndețe; e destul loc și pentru cavalcade colorate.



Iulian MIHU

Pe cînd o comedie de factură modernă?

Pornind de la cele două Festivaluri, n-aș putea să precizez direcțiile de dezvoltare a cinematografiei românești. Aș zice mai degrabă — dar acest lucru e cunoscut de toată lumea — că se profilează unele personalități. Cele mai multe, regizorale. La festivalul anterior de la Mamaia, după cum s-a observat, nu a fost considerat apt pentru premiere nici un scenariu. Ultimele luni însă au permis și apariția unor scenariști mai cerți. I-aș numi pe Eugen Barbu, de pildă, mai puțin constructor, dar extraordinar dialoghist și stimulator al dramaturgiei de film și mulți tineri cu o intuiție cinematografică formidabilă. Nume n-am să dau încă, deoarece ei mai au de învățat cîte ceva din tehnica unor talente mai versate, ca Titus Popovici și Al. Ivan Ghilia, în care eu cred foarte mult.

În sfera tragediei și chiar a comediei de tradiție s-au făcut cîteva filme cu un conținut și o formă foarte atrăgătoare. Operele căutătoare de noi căi sînt însă mai puține, iar în domeniul comediei și al satirei lipsa lor se simte și mai acut (Gopo nu se va supăra, sper: pentru mine el este un clasic și nu numai al animației...). Poate pentru că mă gîndesc mult la comedie, în ultima vreme sînt convins că aici vom găsi mai ușor un teren de comunicare cu publicul, foarte iubitor de acest gen de artă. Avem obligația să folosim bogata sursă a comicului românesc, mai ales astăzi, cînd comedia s-a infiltrat subteran și pe față în sferele tragicului sau ale satirei, perturbînd

---

de a realiza o mișcare curgătoare, frumoasă, ca aceea din *Albă ca zăpada*. Am renunțat la mișcarea continuă și am desenat un personaj mai mult țeapăn și nu căutat frumos. Știi de unde e luat omulețul meu? Așa cum e el — puțintel crăcănat și cu «talia jos», cu picioarele debile, animate parcă de un mecanism? Din pridvorul mănăstirii de la Cozia. E acolo, în dreapta, o frescă cu o parabolă. Singura deosebire e că în frescă personajul are capul rotund. De fapt și eu desenasem la început un omuleț cu cap rotund. Capul s-a turtit cînd am făcut secvența căderii din pom, și de atunci a rămas turtit. Din fresca pictată de strămoș am luat și linia groasă a desenului, culoarea bej-galbui. Mi-am autoironizat în acest film și neputința de a face decoruri frumoase, în relief, pe mai multe planuri și am desființat decorurile, stilizîndu-le, reducîndu-le la o linie simplă.

— Deci prima victimă a umorului personal...

— ...am fost eu însumi. Cînd a apărut filmul *Scurtă istorie*, era o situație foarte încordată în lume. Se făceau multe experiențe atomice. Și în această stare de tensiune, în 1957, filmulețul acesta venea parcă și spunea: — Măi copii, fiți cuminți, rostul omului e altul — să semene flori pe toate planetele... Atunci am avut impresia sc am descoperit o cheie, care se putea traduce în cuvinte cam așa: abordează teme foarte serioase, spune-le cu un aer mucalit, dar în așa fel încît, atunci cînd ele ajung la spectator, acesta să le simtă conținutul lor profund. Și azi, cînd se scrie despre desenele mele animate — cînd se mai scrie, fiindcă mulți au uitat că ele au apărut înainte de a fi intrat în arenă Vukotic, Mimica și ceilalți colegi iugoslavi și polonezi — se spune «Gopo, cu umorul lui particular». Acest umor se manifestă de altfel în toate filmele noastre, chiar în cele intens dramatice, și eu simt că el vrea să izbucnească cu strălucire și mulți dintre noi nu-i acordă atenție. Am fost cu filmele noastre peste hotare și pot să aduc mărturie că o peliculă ca *Băieții noștri* de Gheorghe Vitanidis a avut un mare succes în Uruguay, cum a avut *Pe răspunderea mea* de Paul Călinescu în U.R.S.S.

— Și *Directorul nostru*, **de Jean Georgescu.**

— Jean Georgescu, Paul Călinescu au și demonstrat că pot face filme comice — și Geo Saizescu și Gheorghe Nagy, cu ultimul său film, *Vremea zăpezilor*, pe care eu îl socot surpriza anului, și Haralambie Boroș, și Gheorghe Turcu. Aștept cu mare nerăbdare o comedie făcută de Liviu Ciulei și sînt convins că ar fi foarte interesantă.

— Lucian Pintilie...

— Lucian Pintilie și Iulian Mihu — toți au umor. În fiecare din filmele noastre există un anumit zîmbet generos pe care uneori îl ascundem.

— Poate o practică mai largă a comediei ar elibera și filmele dramatice de încrîncenare, de un anumit dramatism static, demonstrativ.

— E curios și de fapt poate și firesc, că preferința pentru umor și vocația reală a comicului o însoțim cu o oarecare subapreciere a genului — un fel de autoignorare. In portofoliile redacției de scenarii, comediile sînt cel mai slab reprezentate. De fapt nici nu există, în producția studioului, un capitol rezervat comediei.

— S-au făcut comedii muzicale...

— Se cunosc... Ele ies în afara acestei discuții.

— Dar există preocuparea de a cultiva constant grupuri de regizori, în anumite direcții tematice, de gen sau stilistice?

— Nu există grupuri, există numai cupluri de regizori: Iulian Mihu-Manole Marcus, Gheorghe Nagy-Aurel Miheles. Nu există grupuri de 3—4—5 regizori, cu sentimente apropiate și convingeri artistice comune, regizori care să spună: — Noi avem următoarea concepție de artă sau metodă de lucru și luptăm împreună pentru a o pune în valoare. Sîntem 5 și cel puțin unul din noi va reuși! Cinci regizori care să militeze toți, de pildă, pentru comedia cinematografică națională, pentru o școală de film comic...

— Poate că interesul latent al regizorilor ar fi mai lesne stimulat printr-o preocupare de ordin artistic, mai intesă și mai sistematică, din partea studioului însuși.

— Cred că s-ar putea produce o oarecare canalizare a preferințelor regizorilor. Mircea Drăgan e interesat de filmul istoric. Alături de el pot fi Sergiu Nicolaescu, Lucian Bratu și alții. Comediile îi pasionează, cum am văzut, pe mai mulți, drama psihologică cu rezonanțe sociale îi preocupă pe Liviu Ciulei, pe Victor Iliu... Eu sînt oarecum separat — poate mai apropiat de Iulian Mihu, deși filmele noastre sînt foarte diferite. Eu mă aflu acum în filmul cu actori în aceeași

canoanele stabilite. N-o să uităm că și aici substanța dramaturgică este atotstăpînitoare, n-o să ne ferim însă de exprimarea absurdului umorului negru, de forma extravagantă, în exprimarea acestei dramaturgii. Comedia își dă dreptul să conturbi pînă și montajul eisensteinian, atît de ferm înrădăcinat în cinematograf: creînd alte legi, proprii fiecărei opere în determinarea și îmbinarea fotogramelor în mișcare.

Să fim fericiți că avem mari actori de comedie și că umorul este realmente caracteristic poporului nostru. Ce poate fi mai sublim, mai atrăgător și mai dificil în același timp? Dacă doresc cu mai multă sinceritate ceva Festivalului de la Mamaia, acum și în viitor, este să valorifice prin filmele sale acest filon esențial al culturii românești.

căutare cum eram în 1956 cu desenul animat. Oricum, ceea ce vreau să spun în încheiere — în cadrul acestui ciclu de convorbiri despre premisele unei școli naționale — este că găsesc foarte necesară gruparea regizorilor în susținerea unor mari idei, a genurilor preferate, a unor direcții stilistice, efortul de a ne descoperi reciproc afinități, gruparea în jurul maeștrilor — fiindcă modernizîndu-ne, devenim copii teribili și uităm că avem de la cine învăța. Victor Iliu e plin de intuiții și idei clare, originale, în privința naturii specifice a artei filmului și a filmului românesc ca școală națională în devenire. Jean Georgescu e de asemenea unul din maeștrii noștri. Eu îi sînt foarte recunoscător, nu numai pentru că el a fost primul care a prezis Premiul de aur care mi s-a atribuit la Cannes, dar și fiindcă am învățat de la el, încă de pe cînd lucra *Noaptea furtunoasă* și eu îi lipeam mustața lui Beligan și puneam luminile pe platoul din fosta stradă Wilson.

— Nu credeți deci în destinele solitare.

— Nu, în cinematografie — de unul singur, nu se poate.

Convorbire realizată de Valerian SAVA

Dinu COCEA
Contemporaneitatea filmului istoric

Cred că trebuie pornit, abordînd problema căilor de dezvoltare a filmului istoric românesc, de la întrebarea dacă filmul istoric are și potențe artistice reale. Pun această întrebare deoarece au existat discuții în care unii susțineau că filmul istoric ar avea doar o funcție cognotivă în sine, didactică sau spectaculoasă și foarte puține tangențe cu realizarea artistică. Dezbaterea, îmi permit să cred, este ușor de lămurit. Prin pilde. Iată doar trei: **Hamlet** și **Henric al V-lea** și mai recent filmul **Becket**. Festivalul de la Mamaia și-a creat un bun început de tradiție, premiind de la întîia sa ediție un film istoric de calitate: **Tudor.**

Problema trebuie privită din unghiul poziției față de erou. Nu eroi în zale, cu mușchii tari, care știu să stea frumos în șa (fără să exclud nici aceste atribute), ci eroi gînditori. În asta constă adevăratul eroism, din asta derivă personalitatea eroului înfățișat. Adevărata valoare artistică a unui film istoric constă în aceea că sistemul de gîndire a personajului analizat are corespondențe cu procesul de gîndire a spectatorului de azi, se identifică cu idealul etic al acestuia, poate constitui un exemplu demn de urmat.

Nu cred, în schimb, în butaforie, peruci și bărbi, în costume greoaie (sau nu) și culori stridente, nu cred în valoarea artistică a unui film care investește milioane în figurația impunătoare și recuzita pompoasă. Aceste scene, pur exterioare, au în general un randament artistic nul. După cum specificul național în filmele istorice nu rezidă în elementele de decor sau de costum, ci în structura psihică a personajelor, în modalitatea lor de a gîndi sau a reacționa. Patriotismul nu se află exprimat în fraze bombastice, după cum nici în dragoste declarațiile nu cîntăresc cel mai greu.

Cît privește filmele istorice românești pe care dorim să le salutăm la viitoarele confruntări mamaiene, este îmbucurătoare hotărîrea cinematografiei noastre de a realiza o serie de producții care să compună o epopee națională. Totodată trebuie, cred eu, să avem mare grijă și să nu ne lăsăm influențați de genul superproducției, care caută spectaculosul de dragul spectaculosului, în dauna ideii de bază (dacă aceasta există). Cu atît mai mult cu cît un film despre o anumită epocă se face o dată la foarte, foarte mulți ani și nu avem voie să-l tratăm superficial, exterior sensului real al evenimentelor, pentru că ne vor judeca nu numai contemporanii, dar și generațiile viitoare.

Opinii consemnate de Rodica LIPATTI







La al treilea festival mamaian, alături de filmele Răscoala **de Mircea Mureșan,** Duminică la ora 6 **de Lucian Pintilie,** Procesul Alb **de Iulian Mihu și** Haiducii **de Dinu Cocea concurează trei filme inedite:** Faust XX **(foto 1) de Ion Popescu Gopo,** Tunelul **(foto 2) coproducție româno-sovietică de Francisc Munteanu, după un scenariu de Gheorghe Vladimov și Francisc Munteanu și** Vremea zăpezilor **(foto 3) de Gheorghe Nagy, după un scenariu de Fănuș Neagu și Nicolae Velea.**

ce soare va fi la MAMAIA!


Marga Barbu



Fiecare festival aduce cu sine o surpriză, o revelaţie, un «ceva» care-l deosebeşte de toate cîte au fost pînă atunci şi-l fixează în timp şi în memoria participanţilor. Mamaia '66 va deveni, se pare, «Festivalul acela cu multe surprize actoriceşti». Spun multe şi nu exagerez, pentru că nu e vorba de una sau două. Fiecare film din festival va aduce cu sine cel puţin revelaţia unui actor, cel puţin o prezenţă neaşteptată. O prezenţă care, înmulţită cu numărul filmelor prezentate la Tribuna Pelicanului Alb, va face ca soarele bunei dispoziţii să strălucească din plin şi să înlocuiască la nevoie absenţa celui obişnuit. Şi pentru ca totul să nu pară


Gina Patrichi

o simplă figură de stil, trebuie să spun că s-a întîmplat ceva cu actorii noştri de film. Ceva pozitiv şi îmbucurător. Poate s-au maturizat unii, poate alţii şi-au descoperit genul sau au fost descoperiţi după îndelungi şi de tot felul experienţe. Între ei şi regizori a început (în sfîrşit) să circule fluidul acela «fără de care nu se poate», al înţelegerii reciproce. Regizorii au căpătat un ochi în plus. Un ochi artistic căruia pare să-i pese mai puţin de ovalul feţei nu ştiu cărei actriţe şi mai mult de expresivitatea unei priviri. Mai puţin de zîmbetul «sănătos» al unui actor şi mai mult de prezenţa lui, de personalitatea lui, de puterea emoţională pe care este sau nu este în stare s-o aducă cu sine în faţa aparatului de filmat. Un ochi care ştie să aleagă şi să pună unde trebuie pe cine trebuie. La drept vorbind — nu pentru că ocazia este festivă şi în asemenea ocazii nu-i frumos să critici — la drept vorbind deci, şi scenariile noastre, adică ceea ce s-a oferit spre interpretare actorilor, au avut în anul acesta o pasă bună. A fost ceea ce se numeşte un fericit concurs de împrejurări care ne-a oferit prilejul de a pomeni azi la Mamaia cuvintele revelaţie *şi:* actoricească, *într-o alăturare fără dubiu. Ceea ce ne oferă prilejul să scriem frumos şi cu entuziasm despre prezenţa actorului la Mamaia, despre soare etc. Şi pentru că orice pe lumea asta trebuie argumentat, vom argumenta în ordine alfabetică:*

*

Marga Barbu: *După o pauză destul de lungă de la* Vultur 101 *la* Procesul alb, *ochiul acela regizoral s-a deschis aproape simultan la trei creatori:* Iulian Mihai, Geo Saizescu *şi* Dinu Cocea. *Marga Barbu a devenit rînd pe rînd Marta, dansatoarea de bar în* Procesul alb, *Irina în* La porţile pămîntului *şi hangiţa din* Haiducii. *Trei roluri dintre care două diametral opuse: necredincioasa şi banala soţie de geolog din* La porţile pămîntului *şi Anita din* Haiducii, *personaj de mare spontaneitate şi frumuseţe sufletească. Şi iată revelaţia: după pauza aceea lungă, Marga Barbu ia contact cu filmul nu la temperatura călduţă şi timidă a corectitudinii, ci într-un fel de explozie venită la capătul unei lungi experienţe, la capătul unui contact neîntrerupt cu filmul. Interpretările ei — mai ales Marta şi mai ales Aniţa — ard de temperament, de energie îndelung adunată. Marga Barbu pare că joacă pentru toţi anii în care n-a făcut film. Joacă cu pasiune, cu sinceritate, cu seriozitate. Încercînd să stăpînească incertitudinile şi emoţiile, încercînd să-şi cunoască toate posibilităţile, să şi le exploateze fără cruţare. Revelaţia Marga Barbu s-ar putea numi victoria pasiunii pentru film şi a perseverenţei.*

*

Şi iată altă surpriză: Gina Patrichi. *După Roza — acel personaj ambiguu, din* Pădurea spînzuraţilor, *aparent superficial, în fond total dezechilibrat, depeizat — rolul subtil şi grav din* Procesul alb: *cîntăreaţa de bar. Un rol aflat la polul opus Rozei. Un rol de femeie echilibrată, conştientă, de om tare pe care te poţi bizui. Este, fără îndoială, o altă Gina Patrichi. Profundă, gravă, cu o prezenţă scenică deosebită, cu jocul modern, sobru şi încărcat de dramatism. Aş îndrăzni să spun, mai realizată, mai aproape de ea însăşi în acest rol de mică întindere decît în* Pădurea spînzuraţilor. *Gina Patrichi aduce cu sine la Mamaia, o dată cu surpriza unei cîntăreţe cu vocea vibrantă şi plină de atmosferă şi revelaţia deloc lipsită de importanţă a schimbării de registru actoricesc.*

*

Irina Petrescu. *După tot felul de adolescente, cu codiţe sau fără, cu părul despletit, cu picioarele goale (şi exploatate în imagine), cu ghiozdan sau fără ghiozdan, iată o nouă Irină Petrescu: Anca din* Duminică la ora 6. *Tot adolescentă (pentru că soarta actriţelor sub 25 de ani este, se pare, pretutindeni, să joace roluri de adolescente), dar de cu totul altă factură. De cu totul altă vibraţie. Diapazonul Ancăi vibrează în major, iar ecoul lui ajunge pe tărîmul tragicului. Şi iar mă întorc la ochiul acela regizoral... Irina Petrescu a avut şi puţin noroc cu Pintilie care a ştiut să vadă, sau poate să intuiască, teritoriile neexplorate încă ale talentului*

Irina Petrescu





Ilarion Ciobanu



Iurie Darie



Amza Pellea

ei. Şi a mai fost un ochi acolo. Cel al operatorului Sergiu Huzum. Pintilie a văzut-o pe Anca în Irina Petrescu, Huzum a făcut aşa încît s-o vedem şi noi. A filmat-o într-o lumină crudă — faimoasa lui lumină de mercur — şi în lumina aceea, faţa actriţei nu are netezimi de faianţă, ci pori de piele omenească, asperităţi, respiră o dată cu ea chinul şi durerea, se ofileşte şi moare o dată cu ea. Nu ştiu dacă se poate spune că Irina Petrescu şi-a schimbat genul. Aş spune mai degrabă că şi l-a împlinit, că şi l-a găsit întreg, după ce-l consumase, pe bucăţele, în Străinul.

*

Tot de găsirea, de împlinirea genului, ţine şi revelaţia Ilarion Ciobanu, în Petre Petre din Răscoala. Actorul cu o cută încăpăţînată între sprîncene deasupra unor ochi de copil, cu zîmbetul neaşteptat de senin şi timid, a fost ani de zile întrebuinţat în roluri care se potriveau înfăţişării sale fizice. Trebuia un încăpăţînat, un recalcitrant, unul mare şi violent — era chemat Ilarion Ciobanu. Sau un tip naiv, dar de bună credinţă, nu tocmai isteţ, dar pozitiv? Tot Ilarion Ciobanu. Mureşan l-a distribuit în Petre Petre şi dintr-o dată posibilităţile pînă atunci aparent limitate ale actorului s-au deschis ca un evantai. A apărut un Ciobanu grav, mocnit, cu priviri în care se mistuie o lume nemărturisită de dureri şi de pasiuni, vibrant şi atent la fiecare undă pornită spre el. Cu masivitatea fizică pentru o dată în acord cu cea interioară: cu intensitatea sentimentelor, a trăirilor dusă pînă la capăt, cu o înţelepciune adîncă de ţăran atent la răsuflarea pămîntului. Un actor capabil să trăiască în pielea personajului său, capabil să devină una cu el, să trăiască şi să moară o dată cu el.

*

Şi mai surprinzătoare va apare la acest festival transformarea lui Iurie Darie. Iurie Darie, junele prim al cinematografiei noastre, ani de zile năpăstuit să zîmbească frumos, să fie vesel şi fără griji ca pasărea cerului. O dată, într-un interviu, spunea cît de tare îşi doreşte altceva. Cît de tare i-a ajuns să fie june prim. Şi iată-l la Mamaia cu două roluri serioase. Matei din Procesul alb şi Wagner din Faust XX. Aproape că mi se pare simbolică transformarea pe care eroul său din Faust XX o suferă, dinspre superficialitate spre gravitate. Iată deci că Iurie Darie nu era sortit să moară june prim! Că are toate datele unui actor matur, în stare să interpreteze roluri mature. Că i se potriveşte de minune seriozitatea, zîmbetul ironic sau trist, privirea gravă, concentrarea sau emoţia. I se potrivesc sentimentele puternice de dragoste sau de ură. I se potrivesc personajele profunde sau complicate, situaţiile grele şi complicate de o mie de ori mai bine decît i se potriveau rolurile de fluturaş amoros. S-ar putea spune că Iurie Darie abia acum este actor de film. Acum, la Mamaia '66.

*

Şi iată încă o surpriză de factură puţin mai deosebită: Amza Pellea la primul său rol de mare întindere. Există prejudecata că actorii cu o fizionomie ieşită din comun sînt destinaţi rolurilor episodice (probabil pe argumentul că fizionomia lor deosebită va face ca rolul să se reţină). Amza Pellea are o astfel de fizionomie drept care i-a fost dat să apară în rolurile mai mult sau mai puţin episodice din Setea, Tudor, Neamul Şoimăreştilor etc. Rolul trădătorului Sîrbu din Haiducii şi-a găsit în Amza Pellea interpretul cred că în egală măsură în care Amza Pellea şi-a găsit în Sîrbu personajul istoric cel mai apropiat fizionomiei sale. Amza Pellea joacă aproape totul din ochi. Cu acea privire care devine rînd pe rînd rea, crudă, vicleană, înfricoşată, umilă, trufaşă, violentă. Şi nu într-o apariţie de cinci minute, nici de zece. Nu într-un personaj care apare la început ca să dispară la urmă, ci într-un mod desfăşurat pe lungimea unui film, gîndit în evoluţia lui de la un capăt la celălalt, ţinut în mînă şi stăpînit fără un moment de scădere a tensiunii, fără nici o pauză de inspiraţie, ca într-o răsuflare, ca jucat de la un capăt la celălalt pe scena teatrului. Nu întîmplător insist asupra respiraţiei de alergător de cursă lungă a lui Amza, ci pentru că, nu o dată ni s-a întîmplat să regretăm respiraţia scurtă a unui actor într-un rol principal. Şi pentru că pe bucăţele e mai uşor. Întregul însă nu iartă. Iar Amza Pellea a trecut cu brio proba întregului.

*

Lista actorilor care vor aduce cu ei atmosfera aceea înseninată de care vorbeam e foarte lungă. S-ar mai putea semnala debutul *Elisabetei Jar* din *Haiducii*, un debut promiţător în adevăratul sens al cuvîntului şi cu toată seriozitatea, *Toma Caragiu* care creează un superb Răspopit — cel mai frumos rol pe care l-a creat în film (să nu se supere *Procesul alb*, dar aşa este). S-ar mai putea vorbi despre *Ion Besoiu*, la fel de bun cunoscător al meseriei sale în rol de boier ca şi în rol de haiduc, despre artistul poporului *Nicolae Secăreanu* care creează un tip de boier fanatic cum n-am întîlnit încă în filmele noastre. Despre debutul plin de siguranţă şi maturitate al tînărului *Dan Nuţu* în *Duminică la ora 6*, despre sensibilitatea şi dramatismul interpretării *Monicăi Ghiuţă* din *Vremea zăpezilor* şi despre *George Constantin*, atît de perfect în rolul său din *Procesul alb*, încît îţi creează bănuiala că ar mai fi jucat, fără ştirea noastră, în multe, foarte multe filme. Lista s-ar putea continua dar tot n-am evita riscul de a omite pe nedrept foarte multe talente vechi sau noi, descoperite sau redescoperite în filmele realizate anul trecut şi prezentate anul acesta la Mamaia. Un lucru începe să devină foarte limpede: nu ne mai putem plînge că nu avem actori de film. Avem. Şi atît de mulţi şi atît de dintr-o dată, încît nu invidiez de loc sarcina Juriului de la Mamaia!

Eva SÎRBU

PRIMUL FESTIVAL INTERNAȚIONAL

AL FILMULUI DE ANIMAȚIE



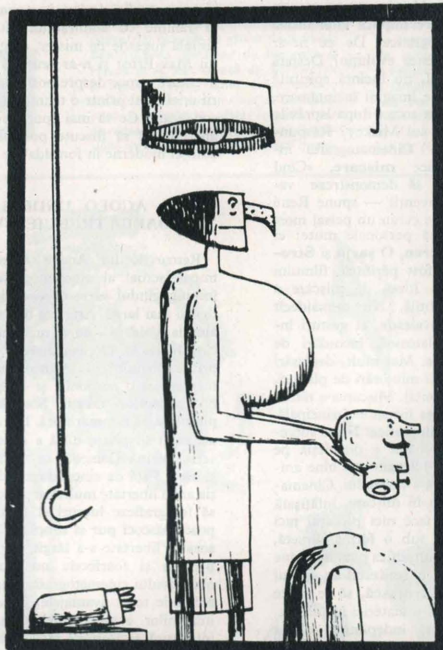
MAMAIA '66

Unde începe și unde sfîrșește animația?

De la Hubley și McLaren, la Borowczyk, Dunning sau Urbanic s-a produs în ultimii ani o adevărată revoluționare a limbajului cinematografului animat și au fost create nu puține filme de o mare frumusețe, într-un stil cu totul nou. Niciodată această artă n-a cunoscut o mai uluitoare explozie de inventivitate sub raportul expresiei: stilizarea desenului pînă la semn și abstracție pură, părăsirea procedeelor menite să dea iluzia mișcării continue și înlocuirea lor cu succesiunea sacadată a imaginilor, desenarea figurilor direct pe peliculă, folosirea foto-montajelor și ilustrațiilor decupate, a păpușilor, a acelor cu gămălie dispuse pe un ecran deformabil, a obiectelor care se estompează treptat ca să dispară parțial sau integral, a umbrelor chinezești. Ce-l îngrijorează atunci pe criticul francez André Martin și-l face să se întrebe în numărul din «Cinéma '65» închinat animației dacă însuși viitorul genului nu stă sub semnul întrebării? Neliniștea lui izvorăște din constatarea că toate aceste noi procedee tind în mod paradoxal spre ceva contrar **animației.** Se simplifică, se reduce și pînă la urmă aproape dispare **mișcarea,** în sensul comun pe care ne-am obișnuit să i-l dăm.



UN «CLASIC» AL GENULUI PREZENTAT PE ECRANELE NOASTRE: ABE LEVITOV CU **Parisul vesel.**



«CAPRICIILE» LUI GOYA VERSIUNE MODERNĂ? NU, UN CADRU DIN FILMUL LUI BOROWCZYK **Teatrul doamnei și domnului Kabal.**

Filmele lui McLaren pe motive de vechi cîntece popul!are **Cu barca** (1945), **Sus pe munte** (1946), **Găina cenușie** (1947) trădează această orientare. Ele sînt mai degrabă ilustrații (e adevărat, splendide!) decît opere ale celei de-a șaptea arte. Animația lor e adesea pur grafică. În desen se schimbă pe nesimțite tonul culorilor, se aprind anumite linii, apar motive suprapuse cu o tulburătoare incandescență, care sugerează transparența materiei. Sentimentul este totuși că răsfoim un admirabil album și nu că asistăm la magia cinematografului. Chiar **Mozaic** (1965), unul din filmele cele mai noi și mai strălucite ale lui McLaren se rezumă la o aranjare mereu diferită a patru elemente, care divizate, grupate și colorate în nenumărate moduri realizează rînd pe rînd, forme plastice fascinante prin inventivitatea decorativă și rigoarea lor matematică absolută. Înaintea noastră nu avem însă decît o pînză de Mondrian pusă în ecuație și adusă apoi, genial, la toate variantele ei posibile. Un asemenea tip de animație **discontinuă, statică** tinde să devină dominant în ultima vreme și se intîlnește la cei mai înzestrați creatori, adesea mai mult plasticieni ca Lapoujade, Dunning, Mimica, Borowczyk, Peter Foldes ș.a., decît cineaști. Am văzut de curînd **Litera M** a cehului Brdecka. Filmul ilustrează foarte bine observația lui Martin: pe tema unei vechi legende medievale se creează o suită de enluminuri superbe, dar pe care le însuflețesc doar cîteva rare mișcări hieratice de siluete decupate, umplerea cu aur lichid a anumitor suprafețe și schimbarea culorii fundalului prin întunecări sau luminări lente. Animația e amenințată să devină o tehnică superioară de **ilustrare!**

CINEMATOGRAFIA E MIȘCARE!

Observația lui André Martin atrage atenția asupra unei probleme care implică fatal însuși specificul artei cinematografice. De ce ne-ar trezi îngrijorarea o asemenea evoluție? Desfată ea oare mai puțin ochiul, nu încîntă spiritul? De ce, urmărind astfel de imagini încîntătoare, ne-am surprinde un regret secret dupa isprăvile lui Felix Cotoiul sau ale lui Mickey? Răspunsul nu e greu de dat. Cinematograful înseamnă înainte de orice **mișcare.** «Cînd frații Lumière au vrut să demonstreze valoarea miraculoasei lor invenții — spune René Clair — n-au prezentat pe ecran un peisaj mort sau un dialog între două personaje mute: ei ne-au dat **Sosirea unui tren, O șarjă** și **Stropitorul stropit** care a fost părintele filmului comic» (Réflexion faite). Ideea de mișcare a devenit treptat mai subtilă. Nu numaidecît urmăriri, fugi, tumbe, cavalcade, ci gesturi încărcate cu tensiune sufletească, încordări de situații, ciocniri dramatice. Mai mult, deplasări ale obiectivului, măriri sau micșorări de planuri, ritmuri introduse prin montaj. Mișcarea a rămas însă mereu în toate acestea însușirea principală, proprie a imaginii cinematografice. Nu o succesiune de tablouri — și aceasta e distincția pe care ne-o îngăduie să o înțelegem mai bine animația, ci o însuflețire reală a ecranului. Cinematograful e poezia materiei în mișcare, înfățișată astfel, cum nu o poate face nici pictura, nici sculptura, nici literatura sub o formă directă, intuitivă. Figurile se pot simplifica pînă la semne în animație (ceea ce nu e realizabil în filmul cu actori). Dar ca ele să **trăiască**, să se miște efectiv cu întreaga vibrație a materiei însuflețite, aceasta e o condiție, fără îndeplinirea căreia aducerea lor pe ecran din paginile cărților sau albumelor de reproduceri își pierde orice justificare artistică. Exemple fericite sînt chiar anumite filme abstracte ale lui McLaren ca **Blinkity Blank** (1954), agitație bufonă de bucle, puncte și figuri schematice fosforescente intrate într-o metamorfoză nebunească sau **Rythmetic** (1956), animare dramatică și ironică de calcule matematice cu cifre enervate, încăpățînate sau ariviste.

Tot René Clair spunea că a fost o eroare serioasă a se considera prea devreme cinematograful drept o artă. «Dacă n-ar fi fost tratat decît ca o industrie, arta însăși ar fi avut de cîștigat. Automobilele moderne ar fi căpătat frumoasele lor forme lungi, dacă constructorii lor s-ar fi gîndit să le încarce caroseria cu ornamente înainte de a se gîndi să le facă să meargă repede?» (Réflexion faite). Din păcate, raționamentul acesta seducător nu se verifică în evoluția animației. Imobilismul sau mișcarea mecanică simplificată — constată André Martin — sînt tocmai efectele industrializării. Procedeele noi de o extraordinară inventivitate, descoperite în animație, tind să facă față comenzii uriașe pe care i-o fac genului azi televiziunea și reclama comercială. Aici, ieftinirea costului execuției unui film și a timpului cerut pentru realizarea lui își spun un cuvînt dur și imperios. Procedeele tradiționale (desenul amănunțit imagine cu imagine) presupune mari ateliere, cheltuieli enorme de muncă anonimă și timp. Decupajul, mișcarea sacadată, țesuturile plastice, vibrațiile, deplasarea cîtorva figuri simplificate la maximum pe decoruri imobile ca în **Mărul** lui Dunning se înfăptuiesc cu mijloace mult mai ușoare. Dar, pînă la urmă, suferă ceea ce s-a numit «the full animation» (animația completă). Fără ea, chiar bazată pe procedeele noi, sintetice, rezumative, nu e posibilă nici atacarea unor teme mai substanțiale. Rezultatele sînt în cazurile cele mai fericite niște metafore, sau eventual simboluri. O operă artistică majoră se compune însă din integrarea acestora într-un întreg sistem. E nevoie pentru aceasta, chiar cînd lucrurile se reduc la o parabolă, de o narațiune ca în **Of Stars and Men (Despre stele și oameni)** de Hubley, ca în **Labirintul** (1962) lui Lenica sau ca în **Scurtă istorie** (1957) a compatriotului nostru Gopo. Și cine să o facă în spirit cu adevărat cinematografic, decît **mișcarea?** Fără ea, Lenica ar rămîne cu admirabilul său **Labirint** la o simplă sugestie de mister, conținută în desenele lui Max Ernst și n-ar reuși să ne istorisească o aventură atroce despre posibilitatea dezumanizării unei lumi printr-o tehnică dementă și despersonalizată. Ce să mai spunem de Hubley, care are curajul să discute problemele capitale ale științei moderne în formidabile imagini cosmice?

CHIAR ACOLO UNDE LIPSEȘTE, RIGOAREA TREBUIE INVENTATĂ!

Remarcile lui André Martin asupra unui impas actual al cinematografului de animație împing gîndul către observații cu o sferă estetică și mai largă. Arta are nevoie — cum atrăgea atenția Valéry — de o rezistență a materiei cu care lucrează. O prea mare plasticitate nu-i dă prilej spiritului să se încordeze, să organizeze formele cu o economie și o rigoare indispensabilă autenticei creații. Statuile nu se fac din plastilină, ci din marmoră. Petrarca, Shakespeare au săpat în piatra dură a sonetului. Dante și-a scris Divina Comedie în regimul sever al terținelor. Față de cinematograful obișnuit, animația are o libertate mult mai mare. Ea nu e obligată să fotografieze lucruri și ființe existente, ci le poate născoci pur și simplu. Cu noile procedee, această libertate s-a lărgit nemăsurat. Creionul, pensula și foarfecele nu cunosc restrîngerile obiectivului cinematografic, dar îi împrumută în animație toate avantajele, între care însuflețirea imaginilor e ea singură imensă. O rezistență interioară se impune aici, tocmai spre a stăvili uriașa libertate, în stare să ducă la onirismul pur. Ambiția de a umple cu conținuturi cît mai bogate niște imagini în mișcare printr-o concentrare expresivă maximă, pe care le-o dictează scurta lor desfășurare, mi se pare condiția fertilă a genului. Animația e sonetul, rondelul, epigrama cinematografului. În conștiința acestui fapt esențial stă viitorul ei.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

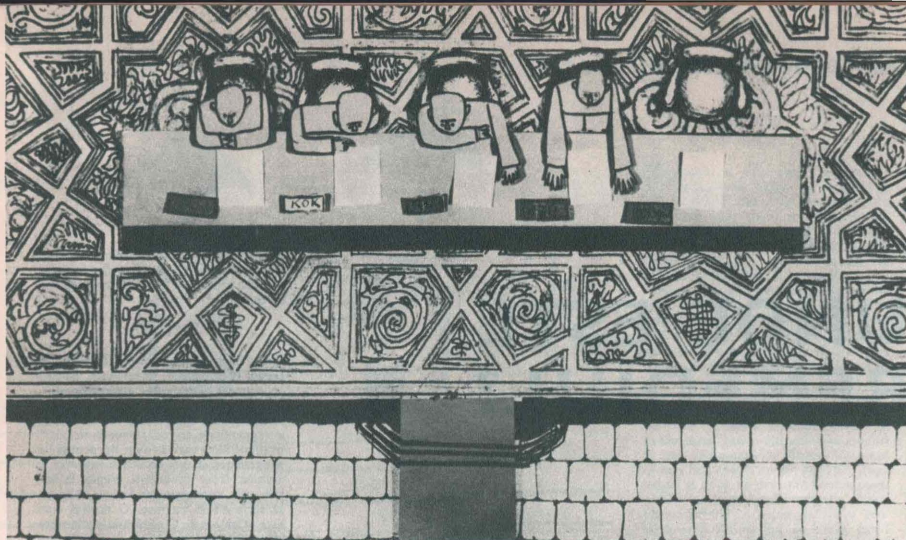


Substanț

Să analizăm îndeaproape acest fenomen care poartă numele de film animat polonez. Istoricul lui este foarte scurt, ceea ce nu înseamnă că ar fi sărac în evenimente. El poate fi împărțit în două etape principale. Prima etapă cuprinde anii 1946—1956. În această perioadă s-a dezvoltat un model propriu, mai tîrziu complet abandonat, de animație, adică o totală renunțare la soluțiile inovatoare ale tinerilor realizatori și introducerea în locul lor, a concepțiilor și a șabloanelor standard. Socoteala era simplă: filmele animate sînt destinate exclusiv spectatorilor infantili, trebuie deci să fie ușor de recepționat, să aibă caracter didactic și moralizator.

CONVENȚIA PLATĂ ȘI ȘABLOANELE

În strădania de a satisface aceste cerințe, animația poloneză s-a văzut condamnată la un cerc restrîns de subiecte plate și convenționale. Exploatînd basme și motive folclorice, reduce scenografia la soluții plastice naturaliste, iar dramaturgia — la o narație de construcție simplă, cu ritm lent, lipsită de poante. Filmul de păpuși înțepenise în convenția teatrului de păpuși, desenele animate imitau modelele lui Disney. În ambele cazuri, supremația construcției literar-teatrale suprima posibilitatea creării unor valori dramaturgice și vizuale pur filmice. Toate încercările de a rupe cu anecdota construită stereotip, folosirea structurii substanței ca formă arhitectonic-plastică, erau acuzate de «formalism», după care, de regulă, se vedeau respinse. Trebuie însă să spunem că în cadrul șabloanelor și al convențiilor impuse au fost realizate totuși cîteva filme interesante și mature care, prezentate în străinătate, au adus și primele premii. Din păcate prea puține. Dificultățile de



Fotoliul de Daniel Szkechura, opera cu un caracter satirico-filozofic care a obținut mai multe mari premii internaționale.

...anța și imaginea

Corespondență din Varșovia

dezvoltare a animației erau complicate în mod suplimentar și prin faptul că ea trecea prin perturbări de ordin organizatoric, că dispunea de utilaj necorespunzător și de foarte puține cadre de realizatori și tehnicieni. Situația se agrava, conflictul între scopurile realizatorilor și directivele programului devenea tot mai acut, amenințînd cu explozia.

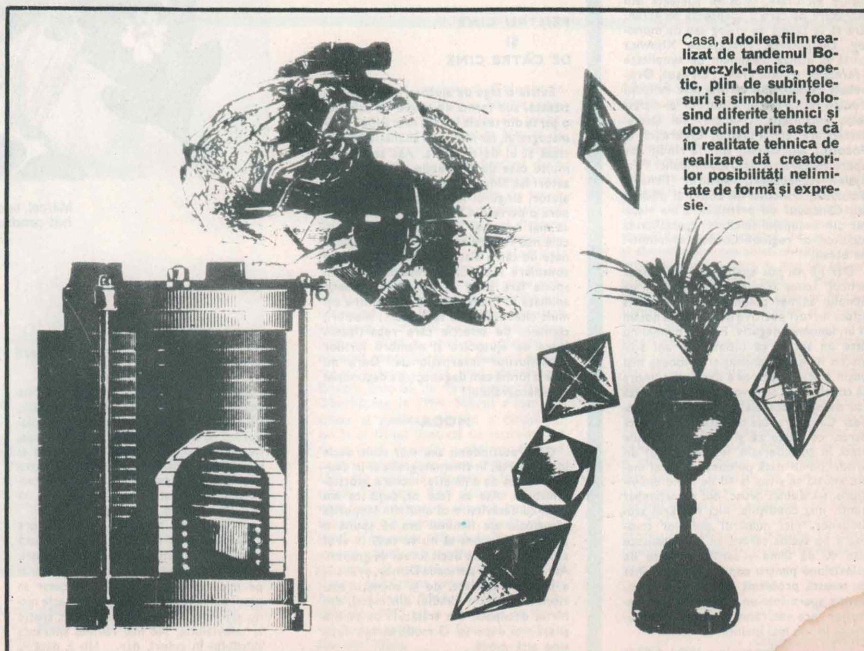
EXPLOZIA

Aceasta a avut loc la jumătatea deceniului al cincilea foarte favorabil pentru tot felul de idei inovatoare și experiențe, iar situația a fost facilitată fără îndoială și de stabilizarea organizatorică a mijloacelor de producție. În anul 1956, încercările de a înfrînge convențiile de fier și de a exploata posibilitățile create prin abandonarea esteticii normate sînt încă timide, dar anii 1957—1958 aduc alte schimbări, aproape revoluționare. Începe a doua etapă a evoluției animației poloneze, o etapă furtunoasă, bogată, diferențiată. Pe încetul în creatori se formează ceva ce s-ar putea numi un program pozitiv de acțiune. Inițial este vorba doar de preocuparea pentru partea formală, învingerea tendințelor de teatralizare a păpușii în baza unor noi soluții scenografice și exilarea naturalismului din desenul animat. Succesul primelor încercări a stimulat multe tendințe. Filmul animat devine un mijloc de a transmite mesaje artistice foarte intime ale autorilor. Firul literar trece pe planul doi, creatorii recurg la asociații dificile dar de efect, la simboluri, la lucruri spuse pe jumătate, la limbajul poetic. În felul acesta se naște concepția noului model de film animat ca un gen de spectacol cinematografic calitativ nou, care cu ajutorul unor mijloace subtile și rafinate, poate trata orice subiect, fie el cît de serios. Urmează individualizarea creației, o adevărată erupție a invenției și a ingeniozității. Curentul de avangardă, la rîndul său, se împarte într-o serie de orientări, în funcție de preocupările autorilor, de problemele cărora li se acordă prioritate, de premisele de la care se pleacă. Animația poloneză intră astfel în «perioada sa de aur», vîrsta maturității. La baza acestei dezvoltări fecunde se găsesc două filme: **Schimbarea gărzilor** de Bielinska și Haupe și **A fost odată** de Borowczyk și Lenica. Primii, luînd drept erou o cutie de chibrituri, nu numai că descoperă o excelentă ideie formală, dar dovedesc că orice obiect cu trei dimensiuni este capabil să înlocuiască marioneta tradițională dacă este plasat pe un fond spațial și este investit cu o viață independentă pe ecran. S-a marcat astfel descoperirea unor posibilități noi în filmul de păpuși, a posibilităților de a exploata orice substanță, dacă autorul este în stare să detecteze proprietăți spirituale și fizice ascunse în ea. În felul acesta s-a născut orientarea care folosește «lucrurile existente», adică creația naturii sau a omului.

FASCINAȚIA MIȘCĂRII

Walerian Borowczyk și Jan Lenica au ales o altă cale și au început să caute în film «tot ce stimulează imaginația, emoționează, distrează și amuză ochiul». Folosind tehnica decupajului și fascinați de mișcare, ei au dat viață unei lumi neobișnuite, bazate pe asociații, cu o logică materială și spațială creată și anihilată de mișcare — purtătoarea de valori noi. Comparația liberă, arbitrarul configurațiilor plastice, incoerența asociațiilor de gîndire nu încăpeau în concepțiile de pînă atunci despre filmul animat, revoluționînd aceste concepții și devenind o sursă de inspirație pentru mulți alți realizatori. Și mai controversat a fost cel de-al doilea film al lor, **Casa,** poetic, plin de subînțelesuri și simboluri, folosind în mod liber diferite tehnici și dovedind prin aceasta că în realitate tehnica de realizare dă creatorilor posibilități nelimitate de formă și exprimare.

Aceste două filme au spart zidul prejudecăților și al neîncrederii, au eliberat energia creatoare a unei mase întregi de realizatori. Sămînța lor a căzut pe un sol foarte fertil: spre filmul animat s-au îndreptat atunci foarte mulți realizatori noi, absolvenți ai școlilor superioare de plastică, scenografi, care au dorit să devină regizori, animatori, care au avansat la rangul de realizatori, absolvenți ai școlilor cinematografice. Ei au întreprins alte experiențe, imprimîndu-le un caracter și o orientare proprie. Curentul de avangardă devine un curent evident de autor, dominat de personalitatea artiștilor. Aceștia sînt anii 1957—1962. În filmul de păpuși au fost înfrînte tendințele teatrale, în desenul animat — supremația elementului literar. În ritm rapid se dezvoltă decupajul și folosirea tehnicilor combinate.



Casa, al doilea film realizat de tandemul Borowczyk-Lenica, poetic, plin de subînțelesuri și simboluri, folosind diferite tehnici și dovedind prin asta că în realitate tehnica de realizare dă creatorilor posibilități nelimitate de formă și expresie.

FRĂMÎNTAREA CĂUTĂRILOR

Unii creatori rămîn fideli păpuşii tradiţionale. Modernizînd forma ei plastică, aceştia îmbogăţesc scenografia cu soluţii grafice interesante. Exemplul clasic îl constituie Wasilewski şi Edward Sturlis. Alţii au căutat posibilităţi de înlocuire a păpuşii tradiţionale cu forme noi. Căutările şi soluţiile sînt aici foarte variate. În această privinţă merită atenţie mai ales Jerzy Kotowski, care în fiecare dintre filmele lui aduce o altă propunere, impusă de substanţa aleasă de el. În **Ocolul lumii în 10 minute** apăreau personaje din masă plastică care permiteau obţinerea unor interesante soluţii grafice. Eroii **Pericolului** lui Kilian s-au născut din montarea unor rotiţe, a unor spirale, a sticlei şi a metalului. În mod asemănător, caracterul păpuşilor răsucite de Ludwik Perski din şerveţele de hîrtie a definit genul de conflict şi dramaturgia filmului lui Witold Giersz, **Aşteptarea**. Este imposibil să cităm toate ideile interesante ale realizatorilor polonezi, din moment ce a fost folosit pînă şi firul de lînă (**Materia** de Kazimierz Urbanski) şi proverbialul nasture (**Nasturii** de Tereza Badzian).

Experimentul cel mai interesant în desenul animat îl constituie filmele lui Giersz, care drept substanţă a folosit culoarea. Aici personajele nu sînt conturate cu o linie, ci pictate cu pete compacte de culori şi animate celulă după celulă. În felul acesta s-a născut **Micul western, Roşu şi negru** şi **Ladies and Gentlemen**. Merită atenţie şi Piotr Szpakowicz, care înlocuieşte desenul tradiţional prin materia picturală parţială animată, ca să nu menţionăm decît **Imagini de la ţară** şi **Cu paleta în codru**. Pe lîngă curentul de avangardă se dezvoltă aici şi curentul tradiţional în care treptat au loc diferite transformări care constă în folosirea unei grafici mai moderne şi eliminarea convenţionalismului pseudodisneyan din desen.

TEHNICA DECUPAJULUI

Apropiată ca mod de animaţie, tehnica decupajului, datorită simplităţii ei a devenit în ultima vreme genul preferat al realizatorilor. Jerzy Zitzman, de pildă, în filmele sale **Don Juan** sau **Noaptea de revelion** îmbină decupajul cu elemente picturale, folosind subiecte din literatura pe care o adaptează pe ecran, fără să se teamă de dialog sau de monolog. Dimpotrivă, Mieczyslaw Kijowicz caută să atingă maximum de simplitate a formelor tratate grafic (**Oraşul, Drapelul**) cu ajutorul cărora ţese reflecţii ironice la adresa apucăturilor şi defectelor umanităţii. Filmele lui Daniel Szczechura, atît **Maşina, Litera**, cît şi **Fotoliul** sau **Carol**, sînt la rîndul lor opere cu caracter satirico-filozofic. Wladyslaw Nehrebecki, autorul filmelor **Tournoi, Dincolo de codri şi păduri** sau **Cîntecul de primăvară** s-a inspirat din decupajul folcloric, specialitatea locuitorilor regiunii Lowicz, animîndu-l pe ecran.

Dar nu se pot analiza într-un singur articol toate aspectele interesante ale filmului animat polonez. Dacă am scris atîtea lucruri pozitive despre el să notăm şi un fenomen negativ. Pentru nimeni nu este un secret că ultimii doi ani s-au înscris în istoria animaţiei poloneze mai puţin glorios, ceea ce a dat ocazia unora să conchidă că ar fi vorba despre o criză sau despre oboseala realizatorilor polonezi. Cauza trebuie căutată însă într-altă parte, cu toate că şi oboseala trebuie luată în consideraţie. Într-un singur an producţia animată poloneză, a cărei medie anuală se situa la 40 de filme individuale, s-a dublat brusc. Nu s-a schimbat nimic, nici condiţiile, nici numărul studiourilor, nici numărul cadrelor creatoare pe seama cărora au fost realizate alte 40 de filme — seriile animate de televiziune pentru copii. De îndată însă ce această problemă se va reglementa, putem spera într-un nou avînt al creatorilor care vor relua cu succes preocupările lor de mai înainte.

Mieczyslaw WALAŞEK

Corespondenţă din Paris

UNDE ESTE REMEDIUL?

Nu se poate spune că filmul de animaţie în Franţa trăieşte, pentru că dacă există, el nu este decît o artă rezervată unei elite. Ca să capete viaţă cu adevărat, un film trebuie să fie arătat publicului, trebuie să fie supus discuţiilor. Dacă în Franţa avem astăzi aproape şaizeci de realizatori de desene animate care produc peste o sută de filme anual, putem număra pe degetele unei singure mîini peliculele care au fost proiectate în săli publice sau cele care au făcut obiectul unor cronici în presă. Dacă Franţa, după ce a fost leagănul creaţiei cinematografice şi a filmului de desen animat, a găsit cu cale să lase în părăsire industria animaţiei, înseamnă că s-a considerat de către capitalişti că profiturile nu meritau osteneala. Totuşi se mai fac filme.

PENTRU CINE
ŞI
DE CĂTRE CINE

Există o lege de ajutorare care repartizează, sub formă de prime de calitate, o parte din taxele la care este supus cinematograful, iar filmul de animaţie beneficiază şi el de o fărîmă. Aşa se face că multe case de producţie şi mulţi realizatori fac filme numai în funcţie de acest ajutor, singurul lor mijloc de a-şi recupera o parte din banii cheltuiţi. E drept că mai există şi festivalurile unde peliculele mai reuşite au şansa să fie achiziţionate de către distribuitori străini. Slabă consolare însă. Ca să rezumăm, putem spune fără sfială că filmele de desene animate în Franţa sînt făcute pentru cel mult cîteva sute de spectatori: membrii comisiei de selecţie care repartizează legea de ajutorare şi membrii juriilor festivalurilor internaţionale. Oare nu este o formă cam degenerată a destinaţiei cinematografului?

MODA

Ca pretutindeni, sau mai mult decît în altă parte, în cinematografie şi în deosebi în cea de animaţie, moda e atotstăpînitoare. Aşa se face că, după ce am uitat cu desăvîrşire că unul din scopurile principale ale filmului era să spună o poveste, s-a ajuns să nu se vadă în el şi să nu se realizeze decît un soi de grafism. Am trecut prin perioada Disney, prin cea a peliculei zgîriate, de la animaţia marionetei la cea a filmului din metal, din hîrtie decupată, din trăsături de peniţă şi aşa mai departe. O modă atrage după sine altă modă...



Marcel, te cheamă mama, **un film de Jacques Colombat produs de Paul Grimault.**

PUBLICITATE
ŞI TELEVIZIUNE

Să nu uităm că majoritatea celor 60 de realizatori lucrează pentru publicitate, fie realizînd desene publicitare, fie colaborînd cu diferite agenţii de publicitate, fie, dar acest lucru e mai rar, făcînd ei înşişi filme destinate publicităţii. Foarte puţini sînt acei care rezistă acestei atracţii şi care încearcă, de bine de rău, să facă cîte un film artistic pe an.

Televiziunea, prin aviditatea ei de ore de proiecţie, ar fi trebuit să înlesnească o mai mare activitate animatorilor noştri. Dar vai! nu numai că e greu să pătrunzi pe micul ecran, dar mai e necesar sa susţii sus şi tare că filmul de animaţie nici nu are drept să ocupe prea mult spaţiu la televiziune. Ne mai rămîne speranţa canalului în culori, dar... Nu o dată ni se întîmplă să vedem un film de desen animat întrerupt la jumătate, fără fasoane, ca să se transmită cine ştie ce emisiune în direct!

CRITICA

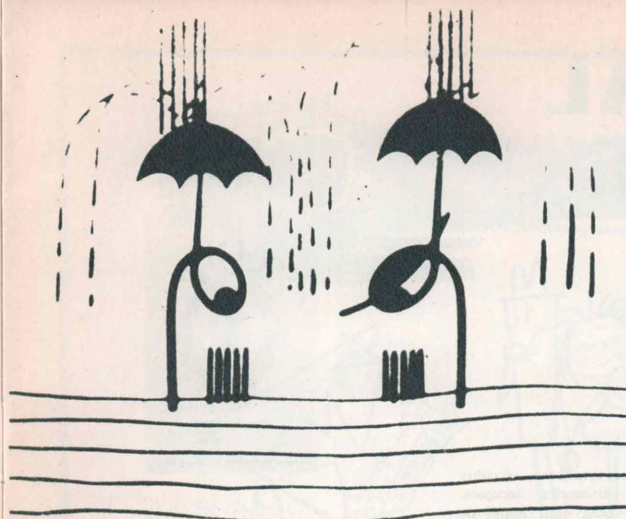
Alt factor important pe care nu ar trebui să-l neglijăm. În realitate, pentru majoritatea cronicarilor cinematografici, filmul de desen animat nici nu există! Articolele de specialitate din cotidiene şi săptămînale nu menţionează *niciodată* puţinele filme care au avut norocul să fie programate alături de vreun lungmetraj artistic. Doar reporterii trimişi la festivalurile internaţionale mai au obligaţia să scrie cîteva cuvinte. O revistă cum este «Cahiers du Cinéma» nu pomeneşte măcar de această artă pe care o consideră minoră. Doar «Positif» şi «Image et Son» îi acordă interesul şi stima cuvenite.

ÎN CONCLUZIE

Situaţie prea puţin strălucită, vor zice unii, şi totuşi ea e cu mult mai bună decît acum cîţiva ani. Marele număr de realizatori şi vitalitatea operelor lor sînt o dovadă grăitoare. Să fie oare vina lui Disney că filmul de desen animat a căzut în dizgraţia publicului? Da şi nu. Dacă a fost întrucîtva creatorul industrial al desenului animat, nu e mai puţin adevărat că prin utilizarea sistematică a subiectelor şi grafismelor sale speciale, el le-a canalizat prea exclusiv spre o clientelă infantilă.

Principalul vinovat nu este însă nici Disney (mai ales el nu!), nici publicul, ci structura noastră economică ce nu permite investiţii culturale. Aici trebuie să căutăm eventualele remedii.

Robert GRELIER



În Gelozie, **Dinov parodiază o istorie amoroasă banală, găsind prilejul să satirizeze și creația lipsită de talent și melodrama în artă.**

Domeniu al cinematografiei, laconic și sintetic, filmul bulgar de animație se află în pragul maturității, tinzînd spre atingerea unor culmi artistice. Intrînd în al doilea deceniu de activitate, animația din țara prietenă concurează, prin interesantele sale realizări, la un loc fruntaș în ierarhia europeană.

Acest nou gen cinematografic s-a născut prin 1950, o dată cu debutul lui Todor Dinov, considerat mentorul școlii naționale bulgare. Asimilînd mijloacele specifice ale acestei arte eminamente contemporane, împletind simplitatea și înțelepciunea, meditația și ironia, fantezia și realitatea, acest talentat creator a demonstrat posibilitățile nelimitate pe care le oferă desenul animat în prezentarea unei multitudini de gînduri și idei. Debutează cu **Marko Voinicul** în care face apel la eposul popular. După debut și după ce prezintă contemporaneității pe legendarul Prometeu, Dinov obține primul succes și definitiva consacrare cu **Rămurica de brad,** care-i aduce distincția Trandafirul de aur la Primul festival național de la Varna din

Un alt realizator care s-a afirmat în ultimii ani în filmul de animație este Dino Donev. În filmele sale, dintre care amintim **Circul, A doua sticlă, Al doilea an, Poveste pentru toți** sau **Primăvară,** Dino Donev creează o galerie de mici personaje, omuleți mai mult sau mai puțin apropiați de caracterul vesel al bulgarului. Talentul artistic al lui Donev se afirmă cu deosebire în filmul **Poveste pentru toți,** o istorioară plină de umor construită pe două personaje.

După ce s-a remarcat în filmul de păpuși, Stoian Dukov se consacră și el filmului de desen animat. Dukov ridiculizează viciile contemporaneității într-un mod apropiat înțelegerii lumii infantile, făcînd în același timp operă cu scop pedagogic. Merită a fi amintite satira **Atenție, grosolanule!** și povestirile pentru copii **Comoara de aur** și **Aventură,** realizate după scenarii proprii.

Una din pionierele filmului de animație din Bulgaria este Ratka Batcivarova, un fin psiholog, cunoscătoare a sufletului celor mici. Prin creațiile sale **Omul de**

Corespondență din Sofia

Un gen laconic

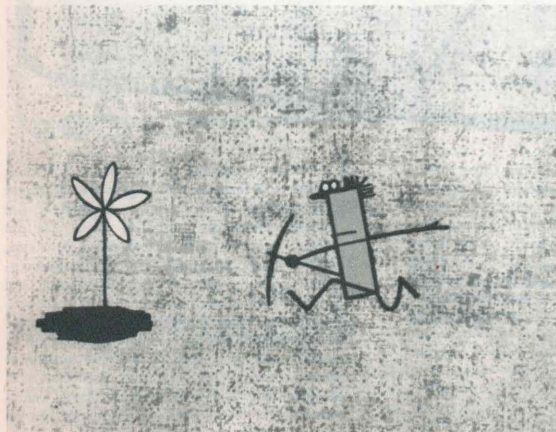
1951. În 1963, realizează **Gelozie,** în care autorul parodiază o istorie amoroasă banală, creația lipsită de talent, melodrama în artă. Filmul se bucură de aprecieri favorabile atît în țară (**Trandafirul de aur** la al IV-lea Festival de la Varna) cît și în străinătate (Premiul special pentru cel mai bun film de scurt-metraj la a șasea întîlnire internațională de film de la Prades-Franța, și diploma de onoare la Festivalul filmului documentar și de scurt-metraj de la Leipzig). Tot în 1963, Dinov creează, după un scenariu propriu, **Mărul,** în care apelează, din nou, la bogăția folclorului, extrăgînd din înțelepciunea populară elemente și criterii pentru a sancționa lipsa de etică a unui mic colectiv. El observă comportamentul fiecărui personaj prin intermediul unui «fenomen». Printre cele 65 de filme prezentate la Oberhausen în 1964, **Mărul** a fost clasificat al șaselea, primind o distincție, iar la al IX-lea Festival de scurt-metraj de la Cork (Irlanda) a obținut diploma pentru cel mai bun scurt-metraj străin. Una din creațiile recente a lui Dinov, avînd titlul unei flori delicate **Margareta,** ascunde satira ascuțită împotriva brutalității și grosolăniei. Realizată în stilul și dinamica **Mărului, Margareta** este o operă mai profundă, mai plină de umor. Și această creație i-a adus lui Dinov numeroase premii (Porumbelul de aur, Leipzig, 1965; Discul de argint, Chicago, 1965, și o distincție la Festivalul internațional al filmului de copii, Cannes, 1965).

zăpadă, Ce să fiu?, Fabulă sau **Amețeală,** realizatoarea răspunde cu mult gust și înțelegerea dorinței celor mici de a se avînta spre întîmplări neobișnuite, spre fapte îndrăznețe.

În creația sa, Zdenka Doiceva urmărește două direcții: tematica amuzantă adresată lumii infantile și satira socială. Cu un desen poetic, mai naiv, apropiat de gustul micilor spectatori, autoarea dezvăluie lumea visurilor, invită la joc și zburdălnicie, comunică cu subtilă artă intenția moralizatoare în filmele **Micul scafandru, Cei doi poli,** și **Petia — piratul cel negru.** Cu satirele **Nu le umflați, Mingea de fotbal** și **Gravitație,** autoarea ridiculizează unele trăsături negative ale omului zilelor noastre care depășesc granițele unei anumite țări avînd valabilitate pe o arie socială mult mai largă.

Și filmele de păpuși au înregistrat succese în anii din urmă. Ivan Andonov, cel mai interesant regizor al filmelor de păpuși din generația tînără, a realizat o valoroasă creație în **Poligonul de tir,** după un scenariu de Ivan Stoianovici. Ivan Andonov folosește ca personaj central în acest film siluetele unei barăci de bîlci. Originalitatea constă în realizarea unor personaje insolite, în pitorescul poligonului de tir și în forma artistică deosebită.

Octavian PĂUN



Margareta, **o satiră ascuțită împotriva brutalității și a grosolăniei, i-a adus autorului ei, Todor Dinov, numeroase premii.**

FESTIVAL ÎN HAINE DE LUCRU

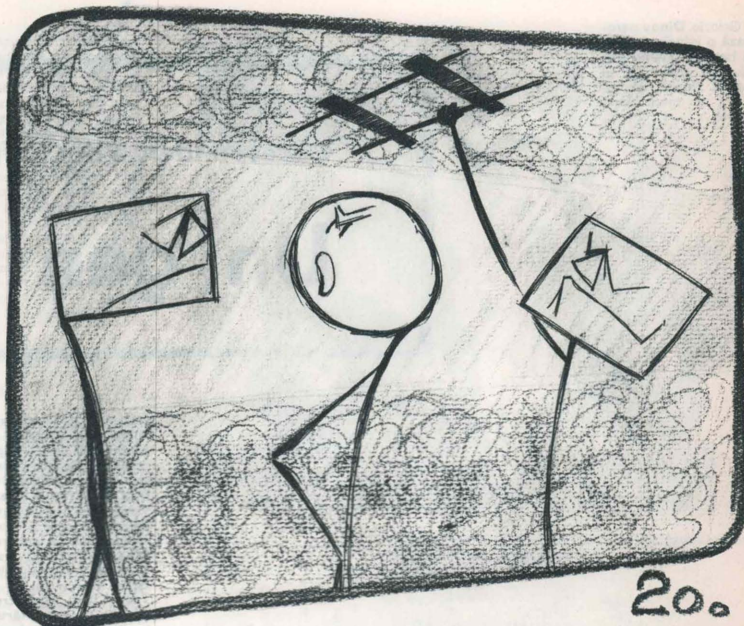


Festivalul Internațional de la Mamaia vine poate prea repede pentru ca cineaștii studioului Animafilm, înființat de doi ani și inaugurat efectiv de-abia acum cîteva luni, să poată concura cu toate forțele lor potențiale. În mod sigur însă, această confruntare larg deschisă tuturor școlilor și creatorilor din lume va oferi participanților prilejul unor meditații fertile asupra artei lor. Cu toată ipostaza profesional juvenilă a unora dintre noi, avem certitudinea unor cîștiguri imediate și de perspectivă în ceea ce o asemenea întîlnire poate să ofere mai substanțial: schimbul de experiență și de opinii. Ne vom prezenta deci la Festival în haine de lucru, abordîndu-l din mers, cu seriozitatea pe care genul și-o revendică tot mai insistent. Ion Popescu Gopo, prin cele patru serii de aventuri cosmice, căreia îi adaugă acum o a cincea, a fost de altfel unul dintre primii animatori din lume care a solicitat pentru arta noastră certificatul majoratului estetic.

Marea diversitate de stiluri și concepții asupra genului face confruntarea din acest an cu atît mai pasionantă. Există în această zonă a cinematografiei o efervescență creatoare care elimină prin ea însăși orice exclusivism și creează totodată fiecărui autor libertatea de a se delimita net de alte formule și viziuni, de a respinge epigonismul și uniformitatea, urmîndu-și propriul său drum distinct. În acest spirit, pot foarte bine să mă despart de o serie de filme care mi se par prea ermetic elaborate, prea fără spectatori, pot să nu apreciez, de pildă, maniera bizară și construcția de coșmar a unui film ca **Labirintul** de Lenica, remarcînd însă perfecta concordanță a ideii cu grafica acestui film. După cum pot să nu preiau personal deloc tematica și factura filmelor pentru copii ale școlii lui Disney, văzînd în ele mai mult exersarea unor simțăminte paterne sau materne, dar să fiu încîntat de sentimentul tonic pe care ele le inspiră spectatorilor.

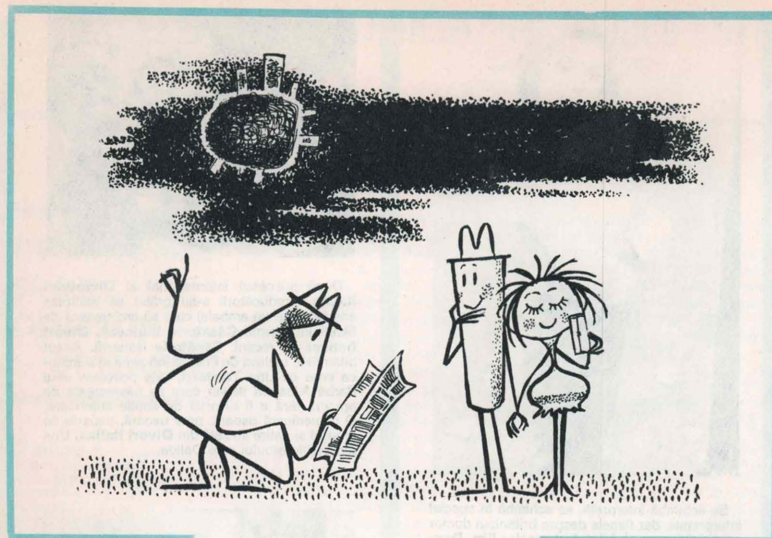
Îmi place în animație stilul gazetăresc. Mai toate filmele mele au o nuanță de pamflet, pe teme sociale aflate la ordinea zilei. Și în **Cotidiene**, și în filmul pe care l-am pregătit pentru Festivalul Internațional, **Nasturele,** pornesc de la fapte de viață banale, de la teme umane și sociale care se dezbat zilnic în presă la rubricile de umor — un fel de «puncte pe i» cinematografice — căutînd însă nu micile vicii profesionale, ci sensuri omenești mai largi: aventurile căsniciei, ale prieteniei, gelozia, egoismul — duse la paroxism. De aceea m-au interesat poate așa de mult filmele școlii iugoslave și în deosebi o peliculă ca **Ersatz** de Vukotić, în care ideea satirizării unei lumi superficiale, umflată ca niște cauciucuri colorate, este exprimată cu vervă și strălucire printr-o grafică modernă, pe cît de suplă și ingenioasă pe atît de acută în sugestii și de o infinită grație umoristică.

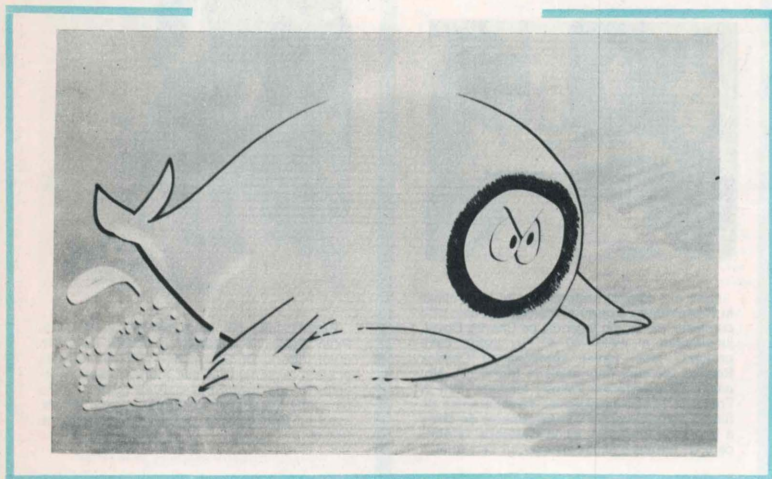
În ceea ce mă privește, intenționez să cultiv în continuare specia cartoanelor decupate. Această tehnică — mai veche decît filmul pe celuloid — a fost multă vreme abandonată și reluată de-abia în ultimul timp, dar destul de sporadic, de către animatori din grupul Grimault, de Trnka, de Lenica și alții. Chiar și prin rigiditatea sa care obligă la concentrare, reducînd personajele la cîteva elemente încărcate de naivitatea sui generis a unei expresii sumare care rezumă o întreagă stare de spirit, cartonul decupat rimează mai bine cu grafica modernă. Constat că valențele sale se multiplică pe măsură ce renunți la ambiția de a crea personajelor articulații și de a reda mișcările intermediare, ca în desenul animat. În noul film, dimpotrivă, am compus personajele din piese detașate — capul separat de corp și mîinile la fel — din aceasta ivindu-se un plus de suplețe, noi raporturi și sugestii comice. Pentru viitor sînt chiar tentat să rup cartonul, să nu-l mai tai cu foarfecele, ca să se vadă și mai bine că e un contur de carton și nu desen — întrucît mi se pare că evidența cartonului dă un plus de materialitate și de viață personajelor.



Ceilalți animatori ai studioului utilizează, evident, alte formule. Cel mai interesant dintre realizatorii de la Animafilm — în afară de Ion Popescu Gopo care, fiind în juriu, iese din concurs — mi se pare a fi Constantin Mustețea, autorul desenului animat despre furtul zîmbetului Giocondei și acum al filmului **Balena**. Deși n-a luat nici un premiu, e un om de reală profunzime și un mare meseriaș — în sensul major al termenului, indicînd o mare consecvență în creație, ceea ce îl situează deasupra «artistului» sinuos și inegal. Liviu Ghigorț, preocupat și el de teme filozofice — apoi o serie de noi veniți, printre care Sabin Bălașa, transpunînd într-un fel de pictură animată o idee de Marin Sorescu, indică o serie de surprize posibile ale Festivalului de la Mamaia.

Olimp VĂRĂȘTEANU





UMOR PENTRU TOATE VÎRSTELE

Strălucitor ca formă și conținut, filmul de animație contemporan abordează cu siguranță cele mai diferite domenii: satira de moravuri, poemul liric, filmul filozofic, basmul pentru copii etc. Înfruntarea de forțe artistice de la festivalul nostru va dezvălui fără îndoială publicului și specialiștilor noi valori ale genului.

Deși la început de drum, studioul Animafilm prezintă o interesantă selecție de filme, realizate în maniere variate, rod al unei intense și susținute activități. Colectivul artistic al studioului, cuprinzînd regizori, scenariști, animatori, operatori, face eforturi serioase în dorința de a pune creația noastră cinematografică mai mult sub semnul artei, decît sub cel al industriei, pornind de la înaltele tradiții ale culturii românești clasice și moderne și de la cele mai de seamă realizări ale cinematografiei contemporane. Numele lui McLaren, Vukotić, Lenica, Borowczyk, Halas și ale altor reputați pionieri pe drumul explorării artistice a posibilităților filmului animat sînt bine cunoscute animatorilor noștri.

În strădania generală de înnoire, de găsire de posibilități nebănuite de expresie, care să aducă un plus de substanță și de farmec filmelor noastre, cîteva personalități, încercînd un stil propriu, se detașează evident.

Gopo continuă să fie același lup singuratic, în căutarea unor mari adevăruri. Lucrînd aproape singur, el dă posibilitatea puternicei sale personalități artistice să se afirme deplin. Ultimele sale filme sînt toate retrospective și anticipații ale progresului civilizației umane, privite cu un serios gust de filozofie și poezie. **Scurtă istorie**, **Șapte arte**, **Homo sapiens** și **Alo, Halo!** — distinse la vremea lor cu mari premii internaționale, reflectă înclinația sa spre mari sinteze istorice și cosmice. Deosebita putere de sinteză, ingeniozitatea în selectarea celor mai semnificative momente și situații, umorul, sînt arme pe care le stăpînește de mult timp și pe care probabil că le-a folosit din plin la realizarea noului său film, intitulat **Echilibrul.**

Constantin Mustețea e în momentul de față poate cel mai interesant creator de filme pe teme satirice. Amprenta stilului său este evidentă în toate filmele realizate. În general, își scrie singur scenariile, găsește forma grafică și, concepînd animația, își regizează demonstrațiile cinematografice ce tind de multe ori spre virtuozitate. Excelenta sa peliculă **Zîmbetul,** prezentată anul trecut la Mamaia, demonstrează realele sale calități și posibilități artistice, adică o direcție constantă în tratarea unor teme majore și justifică parcă însăși încrederea în forța de analiză a filmului animat. Așteptăm ca evoluția sa să fie precizată de noul film. **Balena.**

Aspirînd către fanteziile poetice, Bob Călinescu se dovedește un neobosit explorator. Renunțînd la tradiționalele păpuși, el folosește ca personaje în filmele ce le plăsmuiește forme pe care le descoperă în natură. Rădăcinile răsucite, crengile uscate, cocenii de porumb, pietrele de rîu îi sînt necesare în găsirea formelor plastice inedite, adecvate subiectelor. Aparatul său de filmat știe să facă poezie. Artist pasionat, de un mare optimism, el reușește întotdeauna să surprindă pe spectator cu lirismul și vitalitatea filmelor sale.

Stabilindu-se (definitiv?) la genul cartonului decupat, Olimp Vărășteanu a reușit să găsească modalități de punere în valoare a calităților specifice ale acestui mijloc de expresie, dînd un maximum de sintetizare și stilizare desfășurării subiectelor. Filmele sale adresate în ultima vreme de preferință adulților abordează în mod satiric teme ale vieții cotidiene. Conducînd cu subtilitate o acțiune aparent banală, a obținut cu filmul **Cotidiene** o frumoasă reușită și premiul primei ediții a Festivalului național de la Mamaia. Plusului de vervă satirică și de umor i s-au adăugat cu această ocazie și personajele inspirat realizate. La Festivalul Internațional de la Mamaia, el prezintă **Nasturele.**

S-ar mai putea vorbi despre Eduard Sasu, Laurențiu Sîrbu, Baciu Valentin, devotați filmului de animație. Realizările tuturor converg către aceeași importantă țintă: afirmarea filmului animat românesc.

În ceea ce mă privește, încurajat de premiul obținut anul trecut la al doilea Festival național de la Mamaia cu filmul meu de debut **Gura lumii,** încerc, ca și ceilalți colegi, să nu perpetuez prea mult starea de debut profesional, destul de riscantă la un festival internațional. Noul meu film, **O poveste cu cîntec**, e dedicat copiilor și nu mă va înscrie nici el în tabăra iconoclastă a animatorilor «anti-Disney». Deși mă preocupă noul, inovația, eu cred că prin structura sa desenul animat este sortit cu deosebire umorului capabil să cucerească spontan pe spectatorii de toate vîrstele.

La Mamaia, sper să fim apreciați nu numai ca gazde ospitaliere.

Horia ȘTEFĂNESCU

cinema

SECVENȚE



O strîngere de mînă bărbătească între vedeta spectacolului străvechi și cea a spectacolului viitorului.
El Cordobes, celebrul matador și Roger Moore, Sfîntul televiziunii, s-au întîlnit la Madrid, unde El Cordobes înfruntă taurii în arenă și Roger Moore, camera de luat vederi.



În fotografie: Annie Bakalova, actrița bulgară care a mai jucat în **Treisprezece zile** și **Băiatul cu vioara** devine vioara întîi în filmul **De-a lungul străzilor.** Prin dragostea și voința ei, ea va reda încrederea în sine unui tînăr. Obiectul iubirii sale cinematografice e actorul Ivan Andonov. Regizor: Anton Marinovici.



Se schimbă interpreții, se schimbă în special interpretele, dar filmele despre britanicul doctor continuă: acum se fabrică al șaselea film, **Doctorul în sînul lui Avram,** și se lansează a șasea actriță: franțuzoaica Elisabeth Ercy. Să o privim cu atenție: nu a fost serialul «doctorului» fast pentru niște starlete anonime ca Brigitte Bardot, Mylène Demongeot, Claudia Cardinale, Sylva Koscina și Samantha Eggar?



Cine n-a admirat performanța lui Lili Palmer în **Profesiunea DoamneiWarren?** Și cine nu-l cunoaște, măcar din legendă, pe Charles Boyer, junele-prim al anilor 30—40, cu glasul cald, profund? Iată-i reuniți împreună cu Charles Regnier (pe care l-am văzut în **Moral 63**). Noi amănunte despre Lili Palmer: lucrează mult în Franța în filmele produse de «Gafer» (casa de filme Gabin-Fernandel). În **Le tonerre de Dieu** a fost soția lui Gabin, iar în **Călătoria tatălui,** care se turnează acum, e soția lui Fernandel...



Tema războiului continuă să-i preocupe pe realizatorii italieni. Valerio Zurlini descrie în **Femeile-soldat** criza de maturizare a unor tinere italience care deschid ochii asupra realității fascismului și războiului. Curajoasele fete-soldat sînt: Anna Karina, Marie Laforêt, Lea Massari și Valeria Moriconi, pe care o vedeți în fotografie.



După succesul internațional al **Divorțului italian,** producătorii s-au grăbit să realizeze alte filme cu un ambalaj care să amintească de filmul lui Germi: **Căsătorie franceză, Divorț francez** și, recent, **Căsătorie italiană.** Acest ultim film, realizat de Franco Indovina și avîndu-l ca erou pe Ugo Tognazzi, este povestea unui Barbă Albastră italian care se căsătorește de opt ori, fără a fi divorțat de soțiile anterioare. O comedioară ușoară, prea ușoară, departe de umorul și satira socială din **Divorț italian.** Una din soțiile eroului este Dalida.



Britt Ecklund (în fotografie) joacă alături de Peter Sellers în **Vînătoarea vulpii.** Noul film al lui Vittorio De Sica este o comedie polițistă al cărui personaj principal e un asemenea maestru în arta deghizării, încît nu poate fi prins de poliție. Ca supremă deghizare, Peter Sellers, soțul lui Britt Ecklund, apare în film drept fratele ei.



Zato Ichi e un fel de haiduc japonez, un erou care-l ajută pe sărac și-l pedepsește pe bogatul cel rău. Aventurile sale sînt ecranizate într-un serial de mare succes și interpretul lor, Shintaro Katsu, pe care-l admirați în fotografie, este primul pe lista box office-ului japonez.

ÎNTRE HOMER ŞI B.B., OMICRON OPTEAZĂ...

Omicron, o producţie a studiourilor italiene.
SCENARIUL ŞI REGIA: Ugo Gregoretti.
IMAGINEA: Carlo di Palma.
INTERPRETEAZĂ: Renato Salvatori, Rosemarie Dexter, Franco Luzzi, Giuliana Cordellini, Vittorio Calef.

Filmul a fost distins cu Palmette d'Or la Festivalul filmului comic şi umoristic de la Bordighera 1964.

Între preşul zburător din halimale şi între racheta interplanetară, între scufa care te face nevăzut şi între teleimaginile unei lumi gîndită în alte dimensiuni, deosebirile sunt neînsemnate, în fine, relativ neînsemnate, şi ţin de detaliul tehnic rudimentar şi poetic la unele, evoluat şi cam terifiant la cele din urmă. Semnificaţia umană rămîne aceeaşi: cunoaşterea, nestăpînita sete de nou a omului, născută din atavismul libertar, impulsul de a se elibera de legături şi de frîne, de tot ce-l împiedică în procesul echilibrat de creaţie. Adevărul e că raţionalismul ştiinţific este un fel de copil din flori — aşadar fortamente, frumos, deştept şi bun, înzestrat mai mult decît alţii — un copil din flori al fantasticului poetic. Ebuliţia cerebrală a neliniştiţilor creaţiei, a marilor iluminaţi ai căutării stîrneşte zeii şi numerele, răscoleşte lenea convenţională a naturii şi re-gîndeşte geneza: poezia justifică imposibilul şi-l preface în posibil (act de creaţie — ispită supremă, unică raţiune a gîndului liber); ştiinţa nu mai are decît de pus semnul egal între posibil şi real, nu înainte de-a fi şovăit cu probitate la pragul intermediar al lui „probabil" (act de organizare — necesar şi dependent, echivalenţa transpunerii unei miresme de floare în piatra memorială a unui monument). Fantezia inventă ideea de parfum, ştiinţa răspunde cu splendoarea unei flori concrete şi anume. Cînd legea numerelor mari alege din serii un individ compus dintr-un suflet de poet şi-un spirit de savant, ambele arte — arta fanteziei şi arta ştiinţei — descriu un lung arc în viitor: semnul egal se pune între fantezie şi între ştiinţă, etapele pipăirilor prudente intermediare fiind sărite. Acest tip ideal de creator, din care viitorul va avea desigur cu duiumul, se întîlneşte, chiar dacă mai rar, şi în zilele noastre. Autorii de ficţiuni au surprins ecoul acestei dorinţe secrete a lumii care se hrăneşte cu produsele fanteziei, şi au răspuns cu opere în care combinaţia ideală şi rară între fantastic şi ştiinţific este moneda curentă. Cyrano de Bergerac, explorator în lună şi-n soare, Wells, Bradbury au contribuit şi contribuie la sporirea fondului acestui fermecător gen literar (şi artistic) de *science fiction* (de ficţiune ştiinţifică) destul de inexact numit *ştiinţifico-fantastic*.

Filmul, mezin al artelor constituite, nu putea rămîne indiferent în faţa acestei tematici de o actualitate care sporeşte în zone din ce în ce mai largi interesul publicului. Ca varietate de aventură palpitantă, ficţiunea ştiinţifică[1] tinde să îndepărteze într-un colţ de cenuşăreasă celelalte tipuri de aventură literară sau cinematografică: explorarea, spionajul, *western*-ul etc. Desigur, ca în cazul oricărui alt gen de artă, şi în acest caz există uscături: eşecuri, ersatzuri comerciale, compromisuri, dar ele nu pun în discuţie utilitatea sau raţiunea de a exista a genului, cum un sonet prost nu justifică strigătul iconoclast: „Sonetele sunt proaste!".

Nu este cazul filmului semnat de italianul Gregoretti, *Omicron*, film la care am ajuns, în sfîrşit, după un preambul mai mult pasionat poetic decît argumentat ştiinţific. Regizorul a înţeles, aşa cum au înţeles şi alţi autori de ficţiune ştiinţifică (sau de film de groază, spre pildă) că pentru a convinge, pentru a face evidentă veracitatea, esenţial este să dai fantasticului un criteriu cotidian, să-l înglobezi în ritmul cotidian. Şi nu e un paradox afirmaţia că numai atunci devine remarcabil cînd nu mai e remarcat. Ugo Gregoretti a realizat un film onest, pe o temă de succes asigurat, cu un subiect generos (chiar dacă nu foarte nou, dar observaţia nu este un reproş, ci o constatare). În cadrul genului, tema invaziilor (monştri fabuloşi, planetari malefici, roboţi, răsculaţi, elemente din regnul mineral sau vegetal etc.) a dat o pletoră de producţii. Este, într-un anume fel, reflexul unei foarte terestre teme, cea a războaielor de cucerire (sau de apărare). Un grad de nelinişte al unor zone de civilizaţie contemporane, cu psihoze exacerbate, cu traumatisme spirituale (justificate sau nu), cu lanţul reacţiilor logice violentat de un ritm cotidian cu alergii şi cu isprăvi senzaţionale, răzbate în numeroase filme, în care pretextul ştiinţifico-fantastic este vehiculul mai mult sau mai puţin declarat al groazei.

În *Omicron*, groaza nu este ţel ci numai mirodenie picantă în două-trei momente (şi încă e o groază puţin teatrală, detaşată de spectatori, nu pătrunsă în fibra musculară), iar invazia o motivare pentru regizorul care are ambiţia să sugereze satira socială. Consideraţiile pe care le face pe marginea statutelor lumii capitaliste contemporane folosesc ficţiunea ştiinţifică la fel cum foloseau—păstrînd proporţiile — Swift şi Voltaire literatura de călătorii: ca un pretext. Cel puţin în intenţie. Dar Gregoretti se cam încurcă în filozofia politică, sfîrşind prin a-l prezenta pe patroni (fireşte, în glumă de tip fantastic) drept nişte posedaţi (fără metaforă) de forţele invadatoare din microcosmos, aşadar nişte exploatatori iresponsabili, justificînd biblicul „Iartă-l, Doamne, că...!" N-am intenţia să relatez filmul care-şi are hazul şi semnificaţiile lui şi care, la urma urmei (mai puţin confuziile de care vorbeam, cît şi alte cîteva), se dovedeşte destul de îndrăzneţ în prezentarea aspectelor mai puţin lăudabile ale societăţii italiene. Trec peste destule vulgarităţi de interpretare a sensului comic (scena de la spital cu fotograful, cea a iniţierii sexuale de la meşterul de atelier de-acasă, cea a tentativei de sinucidere) intolerabile într-un film cu atîtea premise moderne, trec peste anumite lungimi sau peste viziuni de „grand guignol" (scena luptei cu „demonul" interior — spionul interplanetar) şi mă opresc la trei excelente secvenţe de antologie cinematografică.

Iscoada Omicron comunică (pe unde cerebrale) cu superiorii săi ierarhici, statul-major al invadatorilor din planeta Ultra, care l-au trimis cercetaş pe Terra, ca să le furnizeze informaţii menite să înlesnească invazia. În raportul său, Omicron — folosind ca trup purtător trupul muncitorului italian Angelo Trabucco (Renato Salvatori) — rezumă, aşa cum a înţeles el, relaţiile sociale de pe pămînt. Aprecierile despre „lumea bună", „înalta societate" (pe care o dezbracă în gînd şi-o arată în dezagreabila diformitate a despuierii) — expuse cinematografic într-o manieră parodică à la *Dolce vita* — cît şi amuzantul compendiu de economie politică (seria de gaguri consacrată circuitului capitalului), tratat în maniera comediei mute americane sunt, în fond, o aluzie în care transpare atît poziţia regizorului, cît şi cea a muncitorului faţă de cele două chestiuni. Pentru a-şi putea îndeplini misiunea însă, Omicron trebuie să se documenteze, ceea ce şi face, parcurgînd, în ritmul unui creier electronic, marile opere literare clasice şi contemporane. Comentariile succinte (mute, dar expresive pe linia tradiţională mimicei convenţionale a *commediei dell' arte*) dau pondere comică şi sens intelectual unei secvenţe — cultura în comprimate — în care *Odiseia* e vecină cu viaţa ilustrată foto a Brigittei Bardot, Robbe-Grillet (*Anul trecut la Marienbad*) e cot la cot cu Edmondo de Amicis (*Cuore*) şi *Mein Kampf* — cu un fals tratat de sexologie. Rezolvarea e cam discutabilă pentru că nu respectă logica propusă de regizorul însuşi. Spionul refuză să-şi mai îndeplinească misiunea şi ajuns rebel (e ameninţat cu execuţia, dar nu este executat de cei care l-au trimis!) De ce? se identifică, prin simpatie şi în urma educaţiei greviste (!), cu proprietarul trupului în care se adăpostise, muncitorul Trabucco, căpătînd conştiinţa (conştiinţa cui?). Dacă filmul ar fi prezentat alegoric o explorare în lumea interioară a omului, în speţă un muncitor, cu scopul de a urmări procesul complicat al apariţiei conştiinţei umane şi luptătoare, i s-ar fi putut reproşa numeroase lacune de compoziţie şi de exprimare. Dar nu e aşa, pentru că o sumă de factori exteriori acreditează ideea unei invazii (din microcosmos!) şi precizează personalitatea spionului Omicron. Fie chiar şi gagul consumării rapide a ţigaretei (reluat în final, de participanţii la consiliul de administraţie, ca să se demonstreze că invazia a început) e un argument că regizorul, furat de jocul alegoriilor (mai periculos decît cel de cuvinte), confundă planurile de acţiune şi încurcă sensurile, dirijarea operei scăpîndu-i din mînă.

Iertată fie-mi vorba proastă şi ispita jocului de cuvinte, dar *Omicron*, care se recomandă drept film *ştiinţifico-fantastic*, e mai degrabă un produs *mistifico-sarcastic*.

Radu VALENTIN

1. Termenul „ştiinţific" trebuie înţeles ca beneficiind de o accepţie relativ largă.

AVENTURILE UNUI „CINEAST"

Jacopetti, autorul filmului Mondo Cane, a apărut de curînd în faţa tribunalelor italiene. Vă mai amintiţi poate — tot din informaţiile revistei noastre — de „anecdotele" pe care acesta le povestise unui gazetar de la „Espresso" privind condiţiile în care-i filmase pe mercenarii lui Chombe în munca lor de „pacificare" a satelor rebele din Congo: îi pusese, de pildă, — spunea autorul — să tortureze pe prizonieri în faţa lui pentru ca imaginile de pe peliculă să cîştige în veridicitate. Faptele, relatate de gazetar, au făcut obiectul a două acţiuni judiciare: una — a Ministerului Public împotriva lui Jacopetti, iar cealaltă a lui Jacopetti împotriva ziaristului Carlo Gregoretti, pentru calomnie. Verdictul: gazetarul a fost achitat pentru că s-a dovedit că într-adevăr Jacopetti îi spusese ce-i spusese. Iar Jacopetti a scăpat basma curată pentru că a declarat că ar fi fost vorba doar de o lăudăroşenie din partea lui. Numai că filmul imprimat, Africa Adio, a ieşit pe ecranele italiene, iar criticul de specialitate de la „Rinascita" consideră că pelicula ar fi fost mai degrabă pe gustul dr. Goebbels. A mai rămas oare vreun lucru nelămurit acum în „cazul Jacopetti"!

DECIZIE DIN FOTOLIU

Casele Gaumont şi Pathé au semnat un acord pentru distribuirea în comun a ceea ce ei consideră „producţii de calitate şi de larg interes pentru public", oferindu-le cele mai vaste posibilităţi de exploatare. Acordul prevede cam 150 de săli ce cuprind peste 120.000 de fotolii şi o reţetă anuală de 15 miliarde franci vechi. Faţă de această forţă, sectorul de stat şi independenţii sînt într-o minoritate zdrobitoare. „Sîntem curioşi şi neliniştiţi — scrie un gazetar francez — să vedem ce se va întîmpla cu filmele pe care stăpînii pieţei nu le vor socoti de calitate".

SUPERPRODUCŢIE T. V.

Anna Karina şi Jean-Claude Brialy vor fi vedetele unei superproducţii realizate de Pierre Koralnik pentru televiziune. Evenimentul e remarcabil, fiindcă va inaugura în Franţa programul în culori. În această comedie muzicală, de dragul lui Serge (alias Jean-Claude Brialy) care lucrează la o agenţie de publicitate, Anna va avea nu mai puţin de 7 roluri de interpretat: ingenuă, manechin, şcolăriţă, dansatoare etc. Între acestea se numără şi rolul eroinei dintr-o parodie de western.

CRONICA FILMULUI STRĂIN

UMOR BRITANIC

Rex Harrison practică umorul englez cu o măestrie demnă de un gentleman. Cum a încarnat pînă acum pe Julius Caesar în *Cleopatra* și pe Papă în *Agonie și extaz*, el i-a declarat unui amic: „Nu-mi rămîne decît un singur „mare“ de portretizat pe ecran: Carlo Ponti“.

INSTANTANEE BULGARE

Realizatorul de desene animate Todor Dinov a făcut un film satiric — după un scenariu propriu — într-o manieră foarte originală, despre calea spinoasă pe care se angajează inovatorii ce caută să-și plaseze — uneori zadarnic — invențiile. Titlul: *Alungat din Paradis*.

★

A fost terminat lung metrajul *Întîlnire*, coproducție bulgaro-greacă despre jocurile atletice balcanice care s-au desfășurat anul trecut la Atena.

★

Realizatoarea Zdenka Doiceva se va ocupa în filmul *Un om neterminat* de cei ce nu cunosc plăcerea de a-și răsplăti semenii cu un surîs și o vorbă bună.

ANECDOTE

Oscar Werner povestește că într-o zi, pe cînd se afla pentru prima oară la Hollywood, și-a pus pantofii în fața ușii camerei sale de la hotel ca să fie — conform unui bun obicei — lustruiți. Dimineața, cînd s-a dus să-i ia... nu i-a mai găsit. Telefonînd, la recepție, a aflat că pantofii săi au fost considerați atît de uzați încît fuseseră aruncați la gunoi.

★

John Wayne a refuzat tentanta sumă de 100.000 de dolari plus 30 la sută din rețetă, ce i se oferea pentru a împrumuta numele său unui restaurant din Hollywood: „Am și așa destui dușmani — a zis el — ca să-mi permit să-i ridic împotriva mea pe toți cei ce vor găsi proastă mîncarea restaurantului“.

DIN NOU HOLLYWOOD

Cîntăreața franceză Françoise Hardy a semnat un contract pe trei ani cu casa americană M.G.M. Primul film, intitulat *Marele Premiu*, o distribuie alături de Yves Montand, Monica Vitti și Stene Mac Queen.

À LA VOLTAIRE

În filmul lui Jean-Paul Le Chanois, *Grădinarul din Argenteuil*, Jean Gabin va interpreta un personaj — cităm din caracterizarea actorului: „Un fel de Candide îmbătrînit, un Candide căruia nu i s-a întîmplat nimic, un Candide care nu a călătorit pe nicăieri“.

PRO-FANTÔMAS

Fantômas — o producție a studiourilor franceze, 1964.
REGIA: André Hunebelle.
SCENARIUL: J. Halain, Pierre Foucaud (după „Fantômas“ de Allain și Souvestre).
IMAGINEA: Marcel Gringon.
INTERPRETEAZĂ: Jean Marais, Mylène Demongeot, Jacques Dynam, Louis de Funès și alții.

Fiecare prilej de cronică de film îmi întinde o capcană previzibilă și inevitabilă: capcana divagației, ispita incursiunii în istoria genului cinematografic în care poate fi încadrat filmul cu pricina, cu, desigur, doza minimă de pedanterie teoretică aferentă. *Fantômas* e un prilej ideal, pentru că eroul e clasic, atît în literatura-foileton, cît și în filmul-serial; are așadar dreptul la analiza reverentă cuvenită decanilor de vîrstă. „Arborelui genealogic“ al eroului trebuie să-i consacru o pereche de paranteze.

Fantômas I a venit pe lume ca fruct al unui mirabil concubinaj scriitoricesc: Marcel Allain (n. 1885) împreună cu Émile Souvestre (1874—1914) — după alții, Pierre — l-au inventat în 1911 și, ca în basme, pruncul creștea într-un an cît alții în opt, de vreme ce pînă în 1914 împlinise 32 de volume. După moartea lui Souvestre, Allain a adăugat acestui plin de surprize foileton popular încă 12 titluri. Fantômas I, suveranul spaimei, a expirat deci la 44 tomuri, după ce avusese grijă să-și ungă un urmaș, Fantômas al II-lea, care, în mai 1913, și-a anexat ecranul. După 50 de ani, în 1964, un descendent al dinastiei, dinastie care părea amuțită o dată cu decesul marelui mut, Fantômas al III-lea dă glas pretențiilor de suveranitate asupra domeniului aventurii misterioase — pretenții tradiționale de familie — și-și valorifică succesiunea. „*Fantômas. — Asta înseamnă ce anume? — Nimic... și totul. — Totuși, ce va să zică? — Nimeni... și totuși cineva. — Mă rog, și ce face acest cineva? — Stîrnește frica*“. Acesta e dialogul cu care începe primul roman-foileton consacrat isprăvilor lui Fantômas, primul episod dintr-o uriașă cronică populară dominată de „geniul crimei“, de „maestrul groazei“, specialistul transformărilor; într-adevăr, Fantômas are o slăbiciune, păcatul său venial, latura „copil“ prezentă cu necesitate în caracterul tuturor bărbaților iluștri: adoră deghizarea, rapida schimbare a personalității, ipostazele uluitoare prin varietate și prin discrepanță. Își modifică într-una (cu ușurință sau cu grimoane) fața, glasul, numele, naționalitatea, condiția socială, în conformitate cu nevoile tactice pe care i le impune lupta împotriva poliției, personificată de inspectorul Juve. Fantômas este un principiu de negație a unei societăți construite pe baze execrate. Principalul dușman al acestui bandit modern, un *bravo* lipsit de scrupule, rece, lucid, la curent cu toate detaliile tehnice ale ultimelor descoperiri științifice, adversarul deci, pe care-l urăște și pe care-l disprețuiește, este marea burghezie, bogată și nesimțitoare, din Franța antebelică, perioada premergătoare primului război mondial. În acest fel — în concepția populistă a autorilor —„ geniul crimei“ (mai puțin interesat de beneficii materiale, cît amator de gratuități criminale) e o sinteză de reîncarnări a unor eroi scumpi memoriei populare, frapată de extravaganțe delicvente: *Masca de Fier* și *Cartouche* nu pot ricana în 1914 decît așa cum face *Fantômas*. Eroul, o dată lansat în lumea ambiguă a personajelor de legendă contemporană, e obligat să rămînă vedetă și să-și întrețină publicitatea scandaloasă. Cupiditatea monetară e un argument cu efect scurt și nu poate servi de combustibil interminabil motorului unui vehicul-foileton. Singura benzină artistică — universal valabilă într-un automobil, într-un avion și într-un submarin — este gustul sportiv al recordului, al aventurii record, în care obstacolele se multiplică obligatoriu, pentru a spori nu numai numărul, ci și, progresiv, cantitatea de emoție a momentelor de *suspense*. Pentru asta nu ajunge doar să fii un as al volanului și un virtuoz al machiajului savant, ci mai trebuie să fii un acrobat fără pereche, înzestrat cu o forță fizică excepțională și cu o agilitate de pisică. Supermanul din comicsurile americane este un surogat al lui Fantômas. Existența agitată a acestui răufăcător desăvîrșit, criminalul cu o competență ideală (imposibilă din fericire, în existența reală), are, cum spuneam, o fermecătoare doză de infantilism: propensiunea spre deghizare. Slăbiciunea asta își are și ea, la rîndu-i, punctul nevralgic: omul cu-o mie de fețe are predilecție pentru rolul „om de lume“ („gentlemanul-spărgător“ este unul dintre cele mai proliferante poncife ale senzaționalului literar și cinematografic). Silueta subțire în haine de seară, cu țilindru, fular de mătase albă, manta de satin negru, baston cu măciulie de argint, mănuși *glacé* și mască de catifea, tot neagră, pe obraz, a devenit un bun de consum, necesar ca scobitorile sau ca muștarul. Că există numeroase tipuri de scobitori și numeroase varietăți de muștar nu schimbă cu nimic datele fundamentale, schema personajelor. Indiferent dacă participă la o recepție (unde o devalizează galant pe amfitrioană), indiferent dacă escaladează un zid (pe a cărui creastă, căptușită cu cioburi de sticlă, pumnalează eficace un martor stînjenitor și pisălog), indiferent dacă prezidează o întrunire de borfași și de asasini plătiți (în clar-obscurul canalelor pariziene), indiferent de loc, de timp, de împrejurare, de parteneri, protagonistul arborează invariant fracul și camelia albă la rever, e periat și calm, nu gîfîie și n-are dubii, rămîne un simbol superb și pietrificat metafizic al infailibilului: este un mit al negației și miturile sunt desăvîrșite, pentru că există numai într-o zonă în afară de realitate — alături sau mai presus de ea — acționează în suprareal. Deci nu e de mirare că, pentru suprarealiști, Fantômas a devenit un mit familiar, că Max Jacob, și cu Apollinaire au fondat, mai în glumă, mai în serios „Societatea prietenilor lui Fantômas“ și că, în 1933, Robert Desnos compunea o savuroasă *Complainte de Fantômas* (pentru care Kurt Weill a scris muzica), elegie din care nu pot rezista ispitei de a cita: „*Liniște... Dați ascultare/ Tristei lungi înșiruiri, /Listei de nelegiuri/ Și delicte, pentru care / Nepedepsit a rămas/ Criminalul Fantômas./ / ... / Sute-a omorî parvine, /Însă-l duc Juve și Fandor, / Combinînd efortul lor, /Pîn' la ghilotină,-n fine.../ Dar nu-i el decapitat, / Ci-un actor, ca el grimat.// ...|O asasină pe mama / Curajosul Fandor! / E-un destin necruțător!/ Cutremurătoare-i drama!/ Suflet n-ai avut nici dram, /O, răufăcător infam!//... /Umbra unei mari himere / Peste lume și Paris: /Cu ochi gri, ca din abis,/Iese-un spectru în tăcere!/ Tu ești, Fantômas? Tu, deci,/ Iar pe-acoperișe treci?*“. Popularitatea eroului literar ajunsese atît de mare, încît, în 1912, personajul de ficțiune a fost acuzat, de la tribuna Camerei franceze, că a inspirat fărădelegile bandei lui Bonnot, un răufăcător notoriu al epocii Louis Feuillade (1874—1925), unul dintre marii regizori francezi, autor a peste 800 de scenarii, dintre care 700 devenite filme, a turnat, între 1913 și 1914, un serial în 5 episoade, adaptînd cîteva dintre romanele lui Allain și Souvestre. Acum 50 de ani, Fantômas era interpretat de René Navarre, protagonistul filmelor de groază și de aventuri ale epocii (Jean Marais-ul mut), comisarul Juve, de Bréon (rolul lui Louis de Funès în *remake*-ul de astăzi), Fandor (jucat în versiunea nouă tot de Jean Marais), de Georges Melchior etc.

Vorbind despre Fantômas-ul literar, am vorbit în fond și de de Fantômas-ul cinematografic, eroul lui Feuillade, pentru că, după cum declară Marcel Allain, regizorul le cerea autorilor romanului idei pe care dacă-i plăceau, se însărcina să le traducă în imagini: „*Să le traducă. Nu să le trădeze! El a fost, cred, cel dintîi care a povestit pe ecran o întîmplare, a povestit-o așa cum au inventat-o autorii ei... Să scriu că astăzi lucrurile s-au schimbat? Să cutez a visa că, poatentr-o zi, se va reveni la tehnica aceasta care nu făcea niciodată dintr-un scenaru o suită de enigme în care personajele se confundă și în care intriga ignoră* suspense-ul *clar?*“. Într-adevăr, Feuillade a tradus în imagini cinematografice intriga cărții, *a arătat* ceea ce autorii *descriau*. André Hunebelle, regizorul noului *Fantômas* (regizor care e autorul unei serii de producții de mare anvergură, producții care continuă cu umor tradiția filmului francez de capă și de spadă și pe cea a filmului de aventuri), reia procedeele lui Feuillade, adaptate și îmbunătățite potrivit mijloacelor de expresie cinematografică modernă. Autorii scenariului inventă (cu asentimentul lui Allain) o intrigă nouă, folosind schema procedeelor clasice (pe coordonatele căreia se mișcau și Fantômas-ul lui Allain și Souvestre și cel al lui Feuillade), își pun eroul în situații posibile și pentru defunctul Fantômas. Faptul că în locul Fordului „cu mustăți“ al lui Feuillade avem de-a face cu un Alfa-Romeo, nu acrește cu nimic savoarea întîmplărilor. Hunebelle își realizează primul *Fantômas* (pentru că finalul lasă deschisă seria aventurilor) cu multă probitate profesională, cu acuratețe chiar, și, în tot cazul, cu o detașare glumeață care dă filmului un plus de atracție. Că mai sunt în povestirea cinematografică niște inadvertențe, niște gugumănii, e adevărat, dar îl bănuiesc pe regizor că le-a lăsat cu deliberare (prea sunt gogonate, încît să nu le fi observat), ca un omagiu postum adus încîntătoarelor violentări absurde ale logicii, violentări pe care le practica cu dezinvoltură înaintașul său ilustru, Feuillade. Așa, de pildă, furtul bijute-

cinema

CRONICA FILMULUI STRĂIN

riilor (pastișînd primul episod, din primul serial, al primului *Fantômas*, episod intitulat *Furtul de la Royal-Palace Hotel*) este de o voită și exagerată naivitate, atît de exagerată, încît premeditarea este evidentă. Gazul soporific îi adoarme pe paznici în cîteva secunde; în schimb, Fantômas nu se teme să circule în acest mediu viciat (riscînd să adoarmă și el și să fie prins), să circule mai bine de un minut (ținîndu-și, desigur, respirația!). La urma urmei, în trusa lui bine utilată, de spărgător profesionist modern, avea loc și o mască de gaze. Dar Fantômas are o capacitate pulmonară neobișnuită pentru un om normal, de rigoare însă pentru un superman, clasic sau modern, și e bine ca spectatorul să bage de seamă virtuțile fizice ale eroului încă de la început. Spre sfîrșitul filmului, iubita lui Fandor (gazetarul justițiar), parcurge pe mare, într-o bărcuță de cauciuc într-un timp record (de nevisat nici la regate), o distanță uluitoare, străbătută de protagoniști puțin mai înainte în helicopter și în șalupă rapidă cu motor! Dar stridența convenției este atît de mare, încît e limpede pentru oricine că aici verosimilul este împins la limită și că acrobația cu credibilul se face pe un fir de păr. Urmăririle pe apă, pe uscat și în aer existau și la Feuillade, însă imobilitatea aparatului de filmat, clasică în perioada filmului mut, le răpea mult din farmec. Hunebelle însă, cu camerele montate pe helicopter, pe automobil sau pe motoscaf, poate să facă urmărirea într-adevăr palpitantă, storcînd-o de toate posibilitățile de emoție și de haz inedit pe care le cuprinde în sine procedeul. Astfel secvența cursei în automobilul cu frîne sabotate se transformă într-o bucată de bravură regizorală, excelentă în sine și chiar desprinsă de context. Ca să nu mai vorbesc de hazul nebun — pe alt plan — al secvenței portretului-robot. Hazul personal al lui Louis de Funès, farmecul garantat al lui Jean Marais, culoarea frumoasă, fotografia decentă, dialogul pastișînd inteligent grandilocvența insertuirilor melodramei mute au grijă de rest și asigură succesul de public meritat.

Dacă nu-i pretinde filmului ceea ce nu-și propune (și ceea ce i-ar strica, de fapt), analize de caracter sau anxii metafizice, spectatorul contemporan inteligent îl va vedea cu aceeași plăcere cu care — dacă-i plac evocările ironic-duioase — va asculta „Zaraza" sau „Valencia" (șlagăre en vogue pe vremea bunicii) păstrîndu-și farmecul de tango demodat și în ritmul modern care le-a reluat.

Remus VLADIMIR

VIBRAȚIA SINCERĂ A ARTEI

Eu sînt Cuba, o coproducție a studiourilor Icaic-Cuba și Mosfilm URSS.
REGIA: Mihail Kalatozov.
SCENARIUL: Enrique Pineda Barbet și Evgheni Evtușenko.
IMAGINEA: Serghei Urușevski.
INTERPRETEAZĂ: Sergio Corrieri, Salvador Wood, Jose Callardo.

Aflat în fața unei impresionante realități istorice, revoluția cubană, Kalatozov și-a propus să o convertească filmic într-o „pictură globală, ceva în genul lui Rougon-Macquart" — cum declara regizorul unui ziarist francez. Și atunci a recurs la filmul cu episoade, filmul cu scheciuri, avînd grijă să păstreze între ele unitatea ideii și — uneori — a personajelor. O formulă pe cît de atrăgătoare, primită de spectator, pe atît de cuprinzătoare și analitică. Ea permite să se trateze eseistic o realitate sub cele mai diverse unghiuri, să se facă variații pe o temă dată, pînă cînd luminează cu insistență și profunzime, toate — sau cele mai multe — resurse filozofice. Și artistice, dacă solistul e un virtuoz.

Kalatozov reușește ce și-a propus: o pictură globală a Cubei și a istoriei revoluției cubane. Istorie descifrată prin *oameni*, și *cauzele* care i-au dus la *evenimente*.

Eu sînt Cuba are rigoarea unui tratat, argumentația lui limpede, concretă, exactă pînă la reconstituirea unor întîmplări reale: greva și mișcările studențești de la Havana — semnalul revoluției — ciocnirea cu poliția, represiunea de pe scările Universității, victimele. Modalitatea cinematografică e apropiată de documentar, uneori de reportaj și cele mai reușite momente mi se par cele filmate simplu, cu un aparat mobil, din mînă, pe un fundal geografic și uman autentic. Kalatozov a folosit figurație de la fața locului, studenți ori pescari de pe coastă; uneori a încredințat, ca în schița a doua, roluri de prim-plan neprofesioniștilor, cu rezultate bune cînd scenariul nu le solicita momente patetice prea marcate.

Patru schițe, patru povestiri din diferite medii, captează izvoarele tumultuoaselor nemulțumiri sociale într-o matcă de revoltă comună ce-și va găsi culminarea firească în evenimentele de la Sierra Madre și Havana.

Prologul — o imagine a portului Baracoa, unde debarcînd, cu secole în urmă, Columb ar fi spus fermecat: „N-am văzut niciodată ceva mai frumos!" — deschide cortina asupra mirificului peisaj din marea Caraibelor și a dramelor ce vor urma. Intervine în comentariu motivul poetic pe care se bazează întreg filmul lui Kalatozov: „Eu sînt Cuba, frumusețea îmi e cunoscută în lumea întreagă, dar și durerea care răscolește ființa mea". Vocea femeii intonează parcă litania unei mater-dolorosa, a Cubei-mame ce-și vede frumusețea copiilor ei irosită, schimonosită de mizerie, de umilințe. Ea stabilește dintru început circuitul emoțional cu sala. Circuit întrerupt uneori de discursivitatea imaginii sau de retorismul acțiunii, dar restabilit, cu grijă, pentru ca impresia finală să rămînă la înaltă tensiune.

Ca și în alte opere ale lui Kalatozov, cineastul-poet îl întrece pe cineastul-narator. Cele mai frumoase imagini din *Zboară cocorii* sau *Scrisoare neexpediată* se datorau unei tensionări lirice a evenimentului dramatic, unei epure stilizînd linia — uneori destul de greoaie — a acțiunii. În episoadele cubane personalitatea regizorului nu se dezminte dar, datorită abundenței materialului tratat, e mai dispersată, mai diluată; contribuția lui lirică e împărțită cu doi poeți recunoscuți, semnatarii scenariului și ai comentariului, Evtușenko și cubanezul Enrique Pineda-Barbet. Deși uneori s-ar putea ca prea multe forțe de același calibru să anuleze efectul. Aici îl rarefiază.

Prima povestire: o tînără cunoaște dragostea adevărată, logodnicul ei o crede inocentă, fac planuri îndrăznețe și deodată, descoperirea fatală: Maria cea pură își cîștigă existența ca animatoare într-un local pentru străini. Asemenea întregului film, episodul e construit pe contrastul simplu, patetic, dintre frumusețea fizică și sufletească a fetei și mizeria morală la care o obligă viața. Bine folosită, antiteza impresionează. Repetată pe parcursul filmului, își va diminua efectul. De reținut un dans excentric, în barul nocturn — amestec de ritmuri negre și caricare europeană — strălucit filmat, interpretat și — mai ales — montat. Fetele, obligate, dansează convențional, într-un convențional decor exotic improvizat pentru turiști. Pînă cînd izbucnește Maria ca un clocot pătimaș, autentic de revoltă și ură a trupului tînăr, splendid, obligat să se degradeze, să divorțeze de suflet într-o frenezie sinucigașă. Vitalitate irosită ce se răzbună pe ea însăși dacă nu-și poate permite altceva, aceasta sugerează dansul fascinant al fetei.

Toate — sau aproape toate — faptele concrete își au corespondentul lor filozofic. Aceasta înalță, dar și obosește în filmul lui Kalatozov. Episodul al treilea e situat în mediul studențesc, efervescent centru al viitoarei revoluții. Cîțiva tineri anarhiști decid asasinarea directorului închisorii din Havana. Acțiunea are suspense, drumul studentului pe scara în spirală ce duce spre locul crimei e căptușit de emoții, dar în cele din urmă pușca nu va trage. Un amestec de spaimă și umanitate (victima stă la masă, cu copiii, cum să o lovești tocmai acum?) și — cine știe — poate și de luciditate, de înțelegere a inutilității gestului anarhic, toate la un loc opresc la timp atentatul. „Nu, nu ăsta e drumul", șoptesc autorii filmului, eroului. Cînd o fac discret îi ascultăm cu înfiorare. Dar cînd le-o strigă în gura mare punîndu-i să și-o demonstreze, didacticist, unii altora, ne deranjează. Ne retragem atunci, ca și cînd am nimerit fără să vrem la o ceartă de familie. O ceartă în care regizorul pare să-și renege alter-ego-ul său sobru, iar poeții scenariști, fantezia lor delicată. În astfel de momente filmul dezamăgește. Dar începe o înfruntare a studenților cu poliția și o ofensivă a furtunurilor cu apă, care devin — grație fanteziei operatorului Urușevski — superbe jeturi de lumină și foc, fantastice jocuri de soare și întuneric, de aer transparent și ceață a morții, și din nou ne înfiorăm. Moartea studentului cubanez ne amintește căderea lui Boris din *Zboară cocorii*, dar memoria nu ne împiedică să recunoaștem excelenta calitate plastică a momentului (fie el și epigonic.).

Schițele a doua și a patra urmăresc acumularea revoltei la țară. O fatalitate pare să apese asupra familiei unui țăran căruia îi moare femeia, ogorul nu-i rodește ani de-a rîndul și cînd, în sfîrșit, vede că va avea o recoltă mai bună și-și va îndestula copiii, stăpînul vinde pămîntul și-l pune pe drumuri. Povestirea începe lent, ca o biografie (mult prea lungă) și capătă patetismul unei tragedii antice cu un desnodămînt brutal de schiță modernă. Cu gesturi mărețe bătrînul va incendia ogorul și va pieri în flăcări, o dată cu trestiile pline de rod.

Mi se pare, ca factură, stil de interpretare — deși bătrînul e neprofesionist — episodul cel mai diferit de întreaga manieră sobră, a filmului.

Ultima schiță, construită mai zgîrcit, doar pe atmosferă, pe tăceri mocnite, relații simple, neîncărcate de fraze și acțiuni parazitare, cîștigă mult prin forța de sugerare. Ea amintește bunele filme braziliene de acest gen (*Rio 40°*, *Vidas secas*) prin aspra poezie a relației om-natură,

FILMUL PE GLOB

UN NOU PREMINGER

În noul film realizat de Otto Preminger se împletesc trei teme: prima, după cum reiese și din titlul peliculei *Bunny Lake a dispărut* **— un kidnapping (la Londra); a doua — un studiu despre alienare (mintală); a treia — zugrăvirea unei lumi văzute ca un conglomerat în care se mișcă indivizi izolați (în sensul unei izolări sufletești). În rolul unui detectiv, Laurence Olivier are o apariție surprinzătoare (desigur la nivelul creațiilor sale anterioare). Un alt aspect interesant: Noel Coward joacă rolul unui autor ratat — și din cochetărie — spune el — îmi interpretez partitura cu cea mai desăvîrșită naturalețe.**

OMAGIU CINEMATOGRAFIC ADUS UNUI MARE POET

În studiourile filmelor pentru tineret și copii „Maxim Gorki", s-a terminat turnarea unei noi pelicule în culori intitulată *Eroii timpului nostru* **care adaptează trei nuvele de Lermontov. Eroul principal, Peciorin, este interpretat de actorul Vladimir Ivanov, protagonistul filmului lui Ciuhrai** *Balada soldatului*. **Realizatorul peliculei omagiale Lermontov este Stanislav Rostoțki.**

PREFERINȚE

La întrebarea eternă adresată unei vedete: „Care este rolul dumneavoastră preferat?" Audrey Hepburn a răspuns: „Cel mai dificil — misionara din *Povestea unei călugărițe*". **Iar la întrebarea „care este actorul dvs. preferat?", Audrey a izbutit să dea un răspuns senzațional: „Mel Ferrer!" (adică propriul ei soț). Audrey Hepburn va începe curînd să turneze în Franța un film regizat de Stanley Donen. Partener, Albert Finney (cunoscut la noi din** *Tom Jones*).

PIRANDELLO ÎN RELIEF

Henric al IV-lea va fi, se pare, eroul primului film francez în relief, procedeu obținut prin suprapunerea a două negative.

CRONICA FILMULUI STRĂIN

CAPETELE ÎNCORONATE ÎŞI DISPUTĂ... ECRANELE

Prinţesele, care aveau nevoie pînă acum cîtva timp de un tron, şi-au schimbat gusturile: acum au nevoie de un studiou. Soraya, fosta împărăteasă a Iranului, a terminat filmul Cele trei feţe ale unei femei (trei scheciuri semnate de Antonioni, Bolognini şi Indovani) şi a plecat la Londra în speranţa de a dibui rolul cel mare. Prinţesa Ira de Fürstenberg a început în primăvara asta, la Roma, în studiourile Cinecittà, primul ei film, un „polieier" semnat de Lattuada.

MERITUL ACTORULUI

Robert Wise, realizatorul filmului West Side Story, a terminat recent o peliculă destul de siropoasă, Melodia fericirii, dar avînd-o ca protagonistă pe excelenta actriţă Julie Andrews, care le întrece în materie de „box-office" pe celebrele Taylor şi Loren.

MUZICA UŞOARĂ DIN NOU SOLICITATĂ DE CEA DE-A 7-A ARTĂ

Idolul tineretului din Spania, cîntăreţul Raphael, a început turnările la primul său film. Pelicula va fi semnată de Mario Camus al cărui film Cu vîntul de răsărit a făcut parte din selecţia prezentată de cinematografia spaniolă la Festivalul internaţional — Cannes 1966.

BORIS ANDREEV ÎNTR-UN NOU ROL...

...în filmul inspirat de romanul lui Boris Polevoi, Pe ţărmul sălbatic. Realizator Anatoli Granik.

SE ZICE CĂ...

Maria Callas va deţine pe ecran rolul actriţei Désirée, prietena lui Ceaikovski.

★

Regizorul Delbert Mann, scriitorul Dale Wasserman şi producătorul Douglas Laurence vor realiza o versiune cinematografică după piesa lui Ibsen, Peer Gynt. Pentru rolul principal, creatorii s-au adresat actorului englez Albert Finney.

★

Programul producătorului Dino de Laurentiis va cuprinde printre alte filme în lucru, Operaţiunea paradis în regia lui Dino Maiuri cu Raf Valone; şi în pregătire O femeie fără nume, Barbarello şi Străinul în regia lui Luchino Visconti.

prin dramatismul bărbătesc, fără inflexiuni „melo".

Femeia oficiază tăcută ritualul casnic al mizerei gospodării, ceaunul fierbe parcă fără oprire, întreţinînd focul sacru din vatra familială. Soţia duce tot greul pe umerii răbdători, istoviţi şi chipul pe care zîmbetul a murit nu se ştie cînd, capătă durităţi de rocă. Cu bărbatul întors ostenit de la muncă, aproape nu vorbeşte, dar tandreţea acestei fiinţe primare mocneşte ca vatra veşnic caldă. E atîta adevăr şi simplitate în acest cuplu ancestral din marea Caraibelor, încît pare că timpul şi evenimentele s-au fixat undeva, în afara lui. Prietenia cu tînărul revoluţionar fugărit se înfiripă şi ea firesc, fără retorisme, ca şi rezerva ţăranilor faţă de tentaţia oricărei angajări. Pînă într-un punct, filmul te convinge, ca şi ulterioarele evenimente care-i scot pe aceşti oameni din izolarea lor. Exact pînă în acel punct în care autorii filmului abat grindina unui spectaculos bombardament asupra ţăranilor şi îi obligă la momente de patetism scenic forţat.

Dar toate stîngăciile sînt uitate cînd pe ecran irumpe uriaşul fluviu de luptători, defilînd prin faţa noastră aşa cum îi cunoaştem din jurnalele de actualităţi.

Tonul de cronică vie, pătimaşă, al poemului *Eu sînt Cuba* a fost restabilit. Şi o dată cu el, vibraţia sinceră a operei.

Alice MĂNOIU

MELANCOLIA UNUI BASM FRUMOS

Fanfan la Tulipe, o producţie a studiourilor franceze.

REGIA: Christian Jaque.
SCENARIUL: R. Wheeler — R. Fallet.
DIALOGURI: Henri Jeanson.
IMAGINEA: Christian Matras
INTERPRETEAZĂ: Gérard Philipe, Gina Lollobrigida.

Este miraculos cum anumite filme apar şi încep imediat o existenţă solitară, trăind cu mîndrie în propria aureolă, refuzîndu-şi cu dezinvoltură certificatele de naştere. Există asemenea filme care se constituie ca mituri la care ne ducem amintindu-ne doar din generic de autorii lor. Da, desigur, putem fi acuzaţi de ignoranţă spunînd cîteva idei despre *Fanfan la Tulipe* fără să amintim prea des numele regizorului (totuşi el este Christian Jaque) pentru că acum, după mulţi ani după ce l-am văzut prima oară, putem spune liniştit că filmul continuă să fie egal cu sine însuşi, pe cînd regizorul nu. Nu, nu este o impietate căci de la această „tulipă" ideală, Christian Jaque a trecut la „cea neagră", iar de la ea pînă la *Gentlemanul din Cocody* nu mai era decît un singur pas. Făcut deja.

Fanfan a fost poate o întîmplare fericită — a existat un scenariu bun, un operator desăvîrşit, un interpret ideal — dar cert este că filmul a devenit, ca să folosim acest termen, un arhetip al genului, un model care a atins desăvîrşirea — asta nu înseamnă neapărat capodoperă, desăvîrşirea poate fi atinsă la diferite nivele — şi de care trebuie să ţinem seama atunci cînd facem mai mult sau mai puţin inventare critice. De ce *Fanfan la Tulipe* a devenit un model ideal, neegalat în genul devenit pentru noi cotidian, iată o întrebare la care se poate răspunde.

În primul rînd, şi poate în modul cel mai esenţial, prin calitatea lui de a fi înainte de toate uman, de a nu fi devenit o dată cu apariţia lui o schemă teoretică, un tipar posibil de multiplicat. Ceea ce a urmat după el, cu puţine, rare excepţii au fost asemenea tipare umplute cu mai multă sau mai puţină fantezie, dar totdeauna cu prea puţină umanitate. Sub acest raport, *Fanfan la Tulipe* îşi depăşeşte condiţia deplasîndu-ne atenţia de la aventura gratuită, comestibilă — de fapte, de situaţii — la acea mult mai gravă, mai penetrantă, de caractere. Poate discriminarea este cam arbitrară dar în orice caz cu un avantaj explicativ în sensul în care resortul, mecanismul unui asemenea film provine din motive mult mai adînci, mai serioase. Mai serios da, căci Fanfan, urmîndu-şi destinul, silindu-l să-l urmeze, devine un erou meditativ, care nu-şi expediază cugetul în vîrful sabiei sale. Desigur Fanfan nu este un dramatic, cu atît mai puţin un tragic — genul îşi refuză asemenea complicaţii psihologice — dar chiar simplele, naturalele lui întrebări (rostite despre dragoste sau cele nerostite, dar cu evidenţă gîndite, despre monarhie sau război) îl transformă într-un personaj reflexiv, într-un erou cu sensuri umane. Da, complicaţiile lui filozofice sînt mai rarefiate — el este totuşi omul acţiunii — dar de ce să nu vedem că Fanfan este atins de tristeţe? Da, aventurile lui fizice sînt la fel de seducătoare, dar de ce să trecem totuşi peste incertitudinile sale de om frumos la suflet? S-ar putea ca noi care l-am mai văzut pe Gérard Philipe cînd încă era prezenţă vie, să nu mai putem disocia interpretul de personaj, dar cine ştie, poate aici stă secretul marii arte, să vedem dincolo de aparenţele fizice ale operei, gîndurile unui creator (şi chiar chinurile lui şi chiar presimţirile lui). Fanfan este un erou trist, paradoxal în filmul acesta vesel şi ironic, făcut să fie iubit, dar fără să iubească şi iată de ce moartea îi este indiferentă şi o primeşte fără revoltă (amintiţi-vă scena spînzurătorii cînd salvarea lui se datoreşte pur şi simplu hazardului şi nu întreprinderilor sale mai mult sau mai puţin miraculoase.) Fanfan descinde deci din sfera lui mitică redevenind astăzi cu mult mai aproape de noi. Nu ne mai uimesc cascadele de dueluri şi lupte ecvestre — astăzi sîntem antrenaţi — partea senzaţională se umbreşte, cum se întunecă în pictură anumite culori (şi la urma urmelor inventivitatea profesorilor de floretă are şi ea, totuşi, limite) dar în schimb ceea ce sporeşte incomparabil este gestul cotidian, perfect adevărat, uman: Fanfan luptă pentru dragoste, Fanfan cîştigă pentru că este cinstit şi viteaz.

Este supratema acestui film, singura care astăzi ne farmecă.

Şi de ce totuşi *Fanfan la Tulipe* rămîne un model ideal, aşa cum spuneam, un arhetip al genului?

Să nu vorbim totuşi de această construcţie dublă a filmului, de suava ironie despre război în care se îmbăiază tot timpul intriga — în fond sentimentală — de gratuităţile fermecătoare ale acestui joc în care situaţia veridică se deghizează continuu în parodie. Să trecem deci peste naivitatea maliţioasă a comentariului, de-a dreptul ireverenţioasă uneori şi să spunem mai mult despre uimitoarea diversitate de caractere care înlătură decorativismul condescendent al lungii serii de filme ce l-au urmat. Căci *Fanfan la Tulipe*, dacă ne e permisă o asemenea comparaţie, nu are un singur ax şi într-un anume sens el este un mic tratat despre caracterele umane, un La Bruyère cinematografic în care fiecare personaj este mai mult decît o trăsătură, mai mult decît un simplu enunţ complementar faţă de erou. Ceea ce în filmele ulterioare devine un reţetar obligator, în *Fanfan la Tulipe* sînt prezenţe umane active în sensul în care dezvăluirea mobilă a acestor caractere perfecte, nesimetrice — buni sau odioşi — constituie o lege de la care filmul nu abdică niciodată.

Tranche-Montagne, bunul prieten înconjurat de copii, Braţ de Fier, sergentul topit de dragoste, inamic pătimaş dar mărginit al eroului, Adeline iubita, tatăl ei, constituie — în ciuda simplificărilor noastre făcute ca simple repere de personaje — tot atîtea ipostaze umane. Pe fondul imobil al filmului, aproape un decor constituit de război, de personajele graţioase dar ridicole ale curţii, de ludovicul maiestuos şi minuscul, aceste personaje se decupează distinct părăsind în final decorul în care s-au bucurat sau au pătimit, încheind, ca într-o mişcare de teatru, o comedie umană de secol optsprezece.

Cînd nu ne mulţumim cu simpla satisfacţie a apetitului nostru epic, începem să dividem, să catalogăm, să analizăm. Filmul acesta mărturiseşte o excelentă şcoală a peisajului. Şi cînd spunem spaţiu în filmele de aventuri, ne gîndim evident la peisaj, căci nu aici se eliberează eroii de raţiunile lor intime devenind ei înşişi?

Parcă Watteau semnează peisajul acestui film căci te surprinde să recunoşti în imaginile transparente ale ecranului misterul obscur, melancolia divizată în tonuri surde ale marelui pictor francez.

Este desigur o întreagă melancolie în acest basm frumos şi înţelept.

Iulian MEREUŢĂ

CONVENŢIA OBLIGĂ

Faţa furată, o producţie a studiourilor cehoslovace.
REGIA: Pavel Hobl.
SCENARIUL: Dr. Josev Nesvabda, Pavel Hobl.
IMAGINEA: Jiri Vojta.
INTERPRETEAZĂ: Vl. Brodosky, Fred Delmare, Marie Vasova, Jana Brejchova, Martin Ruzek.

Începutul filmului ne propune, deliberat, un joc, o convenţie. O parodie. Şi noi o acceptăm — de ce, nu? dacă „ridendo castigat mores". Era vorba de o glumă despre operaţii miraculoase menite să schimbe total fizionomia omului (poate şi caracterul lui o dată cu aceasta). Era vorba să mai fie în film: bandiţi şi jafuri, pistoale şi un bordel pitoresc. Nu putem nega: au fost absolut toate — arsenal prea greu pentru un spectacol agreabil.

Ne aşteptam să mai fie doar un strop de strălucire şi finalitate în această nouă parodie a western-urilor — faţă de care cineaştii cehi, se pare au o veche şi trainică pasiune (de la *Fiica braconierului* la spiritualul *Cîntec al preeriei* sau amuzantul *Joe Limonadă*).

În rolul doctorului Bartoş, actorul Vlastimil Brodoski nu este „frumos" ca Norman Wisdom şi mai ales n-are hazul burlesc (ceea ce fusese probabil în intenţia creatorilor) al acestuia. El parcurge, e drept, scene care se voiau, care mai de care, mai palpitante. Şi noi ne lăsăm furaţi şi palpităm alături de el, cînd în noaptea ploioasă tîlharul Schneider îi intră pe fereastră şi, împreună cu

cinema

CRONICA FILMULUI STRĂIN

Marion, patroana bordelului, îl conving, cu ajutorul unui pistol ținut în imediata apropiere a tîmplei doctorului Bartos să-i facă miraculoasa operație de transplantare a feței. Înțelegem ironia scenaristului Nesvabda care alege pentru transplantare la un tîlhar, chipul celui mai cucernic, celui mai cumsecade om din localitate: preotul (pe care bandiții l-au asasinat „ca să-i ia fața" — sic!).

Ne place ideea ironică „de sacrificiu" a doctorului (de fapt sacrificiul înseamnă aici complicitate cu cei mai temuți tîlhari) în numele științei. Ne place încă și mai mult ideea, că sub noua lui mască, vechiul tîlhar împrumută cîte ceva din caracterul fostului posesor al feței. Și e foarte nostim să-l vezi pe vechiul tîlhar, prin perdeaua de fum de tămîie și lumînări a bisericii, tămăduind bolnavi și aducînd pe drumul cel bun oile rătăcite ale domnului, cu aerul pios și grav al celui prea-cucernic!

Și tot așa, pînă la sfîrșitul filmului, eroii intră și ies din acțiune cu aerul că și-au făcut datoria. Polițiști care urmăresc tîlhari; tîlhari care fug de polițiști; urmăriri pe acoperișuri; încercare de viol; saloanele distinse ale unui mare medic; bordelul cu „fetele" lui; pivnițî cu bandiți; biserică cu un preot idolatrizat. Iar către final, un disperat ce-și caută personalitatea și nu și-o mai poate găsi (doctorul Bartos); operații de transplantări și re-transplantări de fețe... Și toate acestea la un loc dau senzația de cerc, în care un copil, uitînd de unde a pornit, întoarce și întoarce la nesfîrșit brațele compasului, nemaiputînd atinge punctul inițial.

Ce folos că uneori beneficiem de scene frumos filmate, gen pirogravură? Ce folos că o revedem pe frumoasa Jana Brejchova — aici o stranie apariție?

Ce folos că s-au consumat atîția metri de peliculă și forță omenească (și actoricească!) cînd, pînă la urmă, nu se întîmplă „minunea". Adică hazul, verva parodiei ce ni se promitea.

Elena SKIBINSKY

COPILUL CARE NU VREA SĂ NE ÎNDUIOȘEZE

De la 7 la 12,

o producție a studiourilor sovietice.
REGIA: H. Bakaev, E. Naroditkaia și Iuri Fridman.
SCENARIUL: Iuri Sotnik, Agnia Barta, R. Amusina.
IMAGINEA: Viktor Tarusov, E. Vasiliev.
INTERPRETEAZĂ: Igor Agapkin, J. Orlov, T. Titov, Lena Pronina.

Copilul, care de la Rousseau încoace a încetat de a mai fi privit ca un om în miniatură, ci așa cum este el în realitate: o făptură cu sensibilitate și înțelegere proprii constituie pentru artiști o lume în care se pare că oricînd rămîne ceva de descoperit. Mai mult decît atît: sufletul infantil, lipsit de un fond aperceptiv și gata în orice clipă să bată la porți pe care noi, cei mari, le considerăm de mult deschise, ne aduce aminte și de lucruri pe care ne place să le uităm. De aceea tema copiilor singuri în universul celor mari este un prilej de revelație dacă nu totdeauna interesantă, în orice caz, fermecătoare. Acesta este și cazul schițelor cinematografice: *Elevul Iuri Sotnik din clasa V-a B, Pisica neagră* și *Umbrela* pe care regizorii sovietici H. Bakaev, E. Naroditkaia și I. Fridman le-au unit sub titlul *De la 7 la 12*. Un film cu copii, așadar, nu numai pentru copii. Adultul pricepe și gustă mai bine naivitatea puștiului care n-a avut timp să afle de la cei mari că o pisică neagră ar fi aducătoare de ghinion și că, pentru nimic în lume, un astfel de patruped nu se ține în casă. Și tot adultul va fi acel care se va lăsa convins mai greu că un fleac de umbrelă împrumutată trebuie adusă înapoi la ora făgăduită, cu orice preț, fie vînt, furtună sau dacă e nevoie să te slujești chiar de serviciile unei macarale.

Firește, hazul și fărîma de meditație pe care și le propune să le stîrnească filmul se nasc aici din discordanța dintre cele două lumi: a copilului, plină de sincerități și uimiri, și a omului mare, atinsă de comodități și sensibilitate ruginită pe ici, pe colo. Există o doză inevitabilă de convenție în astfel de pelicule ce fug de tonul povestirii sau al lecțioarei moralizatoare; fiind însă o convenție investită explicit cu funcții artistice o primim, chiar dacă pe parcurs sugestiile nu capătă toate numitorul comun al lipsei de ostentație ori al surprizei. O primim cu atît mai mult cu cît purtătorul acestor sugestii este copilul care nu vrea să ne înduioșeze, așa cum se întîmplă de obicei, în filme, ci să ne invite prin semnale colorate să privim cu un ochi mai proaspăt în jurul nostru.

M. MIHAIL

ȘI UN LUP MÎNCAT DE-O OAIE

În fiecare zi e sărbătoare

o producție a studiourilor engleze.
REGIA: James Hill.
IMAGINEA: Nicholas Roeg.
MUZICA: Tony Osborne.
ORCHESTRA: Freddie & The Dreamers.
INTERPRETEAZĂ: John Leyton, Mike Sarne, Ron Moody, Susan Baker.

Ilustrația muzicală este nelipsită din aproape orice film. Bineînțeles, ea trebuie să fie inspirată, să evidențieze momentele dramatice, să provoace spectatorului un plus de emoție în momentele lirice, să facă suspense-ul mai... suspense. Muzica într-un film trebuie să facă toate astea și pe deasupra să nu se observe. Să adere pe firul imaginii pînă la ștergerea completă a oricărui relief particularizant. Pentru că, așa cum spun mulți dregători ai filmului, o muzică bună trebuie să fie atît de bine scrisă încît nici să n-o bagi de seamă(!)

Dar pentru o dată, s-a văzut și un lup mîncat de-o oaie. Așa se întîmplă în filmul *În fiecare zi e sărbătoare*. Aici vedeta e muzica. Printr-o răsturnare a obișnuitului, muzica nu mai ilustrează imaginea ci, pur și simplu, imaginea ilustrează muzica. Subiectul este doar un fir pe care stau înșirate ca mărgelele melodii, melodii, melodii. Jocul sau dansul actorilor, decorul sînt subordonate muzicii, devin pretexte, modalități de a introduce alte șlagăre. Și cum cîntînd prinzi aripi, autorii au zburat peste convenții, peste codul lui „ceea ce se face și ceea ce nu se face". Ei s-au înconjurat de fantezie și culoare, și și-au lăsat eroii să cînte și să danseze pe un mal de mare sau pe capacele unor crătiți uriașe într-o bucătărie model. Au lăsat ritmul și melodia să intervină în scene de dragoste sau în scene „serioase".

Acțiunea filmului se strînge în jurul unității de timp și spațiu. Aproape în întregime filmul se desfășoară în cîteva zile de vacanță într-un camping studențesc pe malul mării.

Este drept, numerele de balet modern nu ne-au lăsat impresia de a fi lansat viitori soliști, dar muzica e inspirată, actorii vîrstnici sînt buni comici, cei tineri atrăgători și protagonistele — blonde.

Se spune de obicei că totul e bine cînd se sfîrșește cu bine. În *În fiecare zi e sărbătoare* cu excepția unor încurcături hazlii totul începe bine, decurge bine și se sfîrșește cu bine. Filmul e o glumă muzicală bună și bine plasată. Și chiar dacă nu te convinge că într-o săptămînă sînt șase zile de sărbătoare și o singură zi lucrătoare, pleci însă cu senzația că ai privit timp de două ore eșantionul unei originale vacanțe la mare.

Adina DARIAN

UN WESTERN EUROPEAN

Fiii marei ursoaice

o producție a studiourilor DEFA — Berlin.
REGIA: Josef Mach.
SCENARIUL: Liselotte Welskopf-Henrich.
IMAGINEA: Jaroslav Tuzar.
MUZICA: Wilhelm Neef.
INTERPRETEAZĂ: Gojko Mitic, Jiri Vrstala, Rolf Römer, Josef Adamowicz.

S-ar putea crede că westernul s-a mutat în bătrîna noastră Europă. Italia, R.F.G., Cehoslovacia, și acum iată și R.D.G.-ul au organizat o adevărată producție de filme cu cow-boy și indios. Indiferent că sînt remake-uri ale clasicelor exemple americane sau parodii, ele dovedesc incontestabil același lucru: puterea de fascinație a genului.

Fiii marei ursoaice este și el un asemenea exemplar de western european. Subiectul e curent — dar în fond bucuria noastră e întotdeauna să regăsim tema așteptată cu mici variațiuni, ca o melodie îndrăgită. Aici e vorba de ciocnirea dintre un grup de albi și indienii dakota, deținători ai unei comori. Înclestarea nu e lipsită de dramatism: șiretenia și forța sînt folosite rînd pe rînd sau împreună pentru a smulge mîndrilor indios bogățiile, pămîntul și libertatea. Cele două tabere au cîte un reprezentant bine ales: indianul Toka ihto (interpretat de Gojko Mitic) cavaler al unei cauze nobile pierdute dinainte, e așa cum se cuvine — frumos, atletic și inutil de isteț. Albul Red Fox, un dur ipocrit, care îmbracă haina prieteniei pentru a-i putea lovi mai ușor pe la spate, e inteligent realizat de Jiri Vrstala. Poate că amintește însă mai curînd un mercenar foarte contemporan decît personajele tipice westernului, mai directe, tăind nodul gordian cu sabia, folosind mai degrabă glontele decît cuvîntul meșterit. Și încă o dată există scene de un suspense veritabil cum e de pildă și cea finală.

Fiii marei ursoaice nu-și propune însă să fie un simplu film de acțiune, ci o conștiincioasă reconstituire istorică. În ciuda unui meritoas efort de a reconstitui atmosfera, obiceiurile indienilor dakota, e supărătoare goana după un pitoresc care miroase a mucava. În tabăra indienilor cu nasuri cîrne nemțești și încălțați cu mocasini de pînză vopsită, datinile străvechi indiene sînt oficiate de un mare vrăjitor cu fața rotofeie. Caii galopează pe cîmpii cu floricele limitate de munți scunzi iar marea ursoaică, totemul temut al tribului și stăpîna muntelui uriaș, sălășluiește într-o micuță grotă artificială. Dar acestea nu sînt argumente care să nu te facă să mergi la acest bărbătesc western european datorat unei femei (Liselotte Welskopf-Henrich, autoarea romanului și a scenariului).

Maria ALDEA

DIALECTICA DEVENIRII

Săritoarele de la trambulină

o producție a studiourilor din R.P. Chineză.
SCENARIUL: Kong Kong.
REGIA: Liu Kuochuan.
IMAGINEA: Wu Kuo-chiang.
MUZICA: Chuan Ju-fen.
INTERPRETEAZĂ: Chang, Ko-chiang, Tseng Chao-mei, Wang Jing-fu, Li Chen-teh, Cheng Teh-chien.

Pătrunzînd cu aparatul de filmat în lumea sportivilor, cineaștii chinezi nu s-au lăsat captivați în exclusivitate de plastica trupurilor arse de soare. Dincolo de siluetele suple arcuite în aer într-o dramatică încleștare cu gravitația, ei au încercat să descifreze dialectica subtilă a devenirii. Urmărind biografia unei adolescente, din clipa în care învață să înoate și pînă cînd în cadrul unui concurs național își cîștigă consacrarea definitivă, cineaștii au întreprins o adevărată incursiune prin universul moral, pledînd pentru muncă, modestie și colegialitate. Ei surprind problemele legate de formarea psihologică a adolescentului, ale raporturilor dintre individ și societate, infirmînd individualismul și îngîmfarea. Cineaștii au hărăzit o mare încărcătură morală unor eroi schițați din cîteva trăsături, o mare diversitate de probleme, unui subiect bine delimitat. Ei au intenționat să ne comunice cu acest prilej o suită de adevăruri despre om și despre raporturile dintre oameni.

Filmul se impune prin virtuozitățile de imagine, prin cadrele sportive bine realizate pe o peliculă color bogată în nuanțe.

Mircea MOHOR

PRIVIRI, PRIM PLANURI

Am mintea plină cu imagini; în fața ochilor nu-mi joacă decît chipuri. E o stare minunată pentru un cinefil, mărturisesc: să iasă din cinematograf nu cu vorbe vuind în urechi, ci cu imagini sub pleoape. Să închidă ochii și în întunericul țesut printre gene să vadă pe un ecran confecționat dintr-o mătase extrem de fină — mai fină ca aerul, pentru că „materialul" se numește imaginație — un chip de actor, o privire, un surîs, cîteva lacrimi. Aceasta înseamnă să vezi un film la cinema: să rămîi cu imagini obsedante pe retină.

LUMEA ÎNTR-O PRIVIRE

Vorbe — găsești în cărți. Intrigă, lovituri de teatru — la teatru. Filmul nu e numai o privire asupra lumii, ca toate artele, ci — spre diferență de toate artele — e **lumea într-o privire.** Viața pe un chip. Viața unui chip. Cînd vom merge la cinema nu pentru intrigă, nu pentru „subiect", nu pentru costume și peisaj, ci pentru chipuri și priviri căutînd acolo frumosul, tensiunea și emoția, cînd vom judeca un film după forța prim planurilor sale, atunci, sînt sigur, va avea loc o revoluție estetică mult mai adîncă decît aceea anunțată de cinematograful în relief. Atunci vom deveni cinefili, adică **vom vedea.** Pînă atunci, sîntem niște miopi, niște prezbiți care în sala de cinema ne punem în loc de ochelari cîteva lecturi sau cîteva piese de teatru, gîndind și simțind cu ajutorul literaturii sau al teatrului. Logica filmului e logica prim planului, a înțelege un film înseamnă a înțelege filmul netrucat al chipului omenesc, palpitația lui. „În cîți ani, în cîți zeci de ani ne vom da seama că teatrul și cinematograful sînt incompatibile? Personajele nu pot da viață unui film, așa cum se întîmplă la teatru, fiindcă pe ecran ele nu sînt prezente în carne și oase. Dar filmul poate da viață unor personaje... Aș da toate filmele din lume (inclusiv cele ale mele) pentru a obține ceea ce caut: fie și zece minute, fără discontinuitate, de cinematograf pur..." Cine a spus aceste cuvinte?

Visez de mult la un film numai în prim planuri. Un film în care întregul echilibrul, toate raporturile să se stabilească prin chip. Exagerez desigur ca în orice vis, totuși cîndva am văzut așa ceva. Un film fără prea mult succes de public, la drept vorbind „o cădere" — dar am mai spus că nu toate „cronicile" publicului sînt drepte și înțelepte. Filmul se numea **Un condamnat la moarte a evadat.** Totul se petrecea într-o celulă, unde un om condamnat concepea un plan de evadare. Și pînă la urmă evada. Aparent, nu exista spațiu, nu exista mișcare, nu exista „subiect". Ce film, ce spectacol se poate naște într-o celulă, cu un om? Spectacolul era captivant, extrem de captivant, ajungînd la o încordare superbă, la care niciodată **Gentlemanul din Cocody** nu va ajunge; încordarea se datora chipului acelui om pe care juca cel mai nobil film al lumii: ideea încăpățînată de libertate. Minute întregi omul acela se gîndea cum să fie liber, era o lungă și pură dramă a spiritului care-i înfrumuseța ochii, nimic nu era plicticos, acel singur chip — prin palpitațiile lui — dădea spațiu, mișcare, cinema. Nu știu cum îl chema pe erou, nu cunosc numele actorului, de altfel nu l-am mai văzut pe ecran. Acel erou, acel actor exista — ca personaj — numai mulțumită filmului, adică imaginii (și nu invers: cînd nu există imagine, doar Jean Marais sau Fernandel). Voi ține minte însă toată viața numele regizorului: Robert Bresson. Lui îi aparțin cuvintele spuse mai sus. Între ghilimele...

O CONTRACRONICĂ? NICI GÎND!

Am văzut de două ori **Adevărata față a fascismului,** pentru a treia oară **Aventura** lui Antonioni, și între ele — o singură dată, din păcate — **Doi**, un scurt metraj, o lucrare de diplomă a lui Mihail Boghin, unul din cele mai frumoase filme văzute în viața mea, descoperit pe bulevard în cea mai obscură sală, anunțat afară printr-un carton a cărei caligrafie de mînă sugera mai degrabă un schimb avantajos de locuință. (În schimb, D.D.F.-ul trebuie felicitat pentru reluarea **Aventurii,** chiar în săli de cartier, săli pline din care publicul iese intrigat, succes de casă și confort intelectual nerimînd ca de obicei.) Firește, am citit cronicile la aceste filme. Una dintre ele transforma filmul lui Romm într-un fel de articol politic foarte vehement. La **Doi** am citit două cronici, una naivă și entuziastă, exultînd pe marginea banalei purități a adolescenței, oricînd însă preferabilă celeilalte — rece, grăbită, ca o femeie care-și îmbracă fulgarinul la primele picături de ploaie și pleacă după o așteptare de cinci minute. Cronicara găsea scurt metrajului, desigur, lungimi. Totuși nimic nu mă îndeamnă să scriu contra acestor cronici. Fiindcă nu am în minte cuvinte — ci imagini. Nu am în minte nici o indignare — ci doar plăcerea de a închide ochii și a privi chipurile rămase pe retină. Fiindcă Antonioni, Romm și Boghin sînt dintre cei aleși în arta noastră, cei miruiți să refacă viața în prim planuri. Încît în locul unei contracronici, mi-ar face plăcere să vă înfățișez, într-un montaj personal, într-o sală de cinema, cîteva secvențe, cîteva pîlpîiri de imagini și să ne înțelegem astfel mai bine; iar cei ce nu vor înțelege să se ridice în timpul proiecției și să plece...

FORȚA DOSTOIEVSKIANĂ

În **Doi**, el „agață" lejer o fată frumoasă pe stradă; o urmărește insistent, ea nu-i răspunde și el consumă tot stocul de „găselnițe" băiețești pentru a-i reține atenția. Natural, rezistența ei îi place și conform legilor de cristalizare a amorului stabilite de dl. Stendhal, ea nu-i mai iese din minte. Și deodată, el descoperă că rezistența ei, încăpățînarea ei fermecătoare se datoresc faptului că e surdo-mută. Nu l-a auzit. Nu-i poate răspunde. Situație melodramatică tipică, îți trebuie o forță dostoievskiană ca de aici să extragi sublimul marei arte, depășind emoția medie, adevărată dar neartistică, pe care o asigură tragicul vieții de fiecare zi. Camus: „Romanele-foileton, melodramele sînt proaste pentru că în marea lor majoritate sînt adevărate". Boghin are forța ca dintr-o situație adevărată să se ridice la marele „neadevăr" artistic, fără de care viața n-ar mai merita trăită. „Neadevărul" — mai convingător decît adevărul plat. Boghin descoperă o declarație de dragoste cum n-am văzut două pe ecran: după ce a avut revelația infirmității ei, după ce a trăit — o clipă — groaza de a fi fost frivol și jovial cu ea, el — numele actorului: V. Smirniski, „un Gérard Philipe al epocii nucleare", cum îl definește un cronicar get-beget parizian — nu numai că nu se desparte de ea și nu o uită, dar, într-un elan metafizic, duce palmele la urechi și merge așa pe stradă printre mașini, printre oameni, pentru a realiza — o clipă — situația ei: lumea fără zgomote. Cîteva secunde bune (să fie una din scenele prea lungi imputate de cronicara grăbită?) „sunetul" e ucis, mașinile străzii trec tăcute ca într-un vis, iar noi — privind prim planul celui care ar vrea să surzească din dragoste — auzim undeva, înăuntrul nostru, un violoncel.

FĂRĂ COMENTARIU

Filmul lui Romm — scria cineva fără să clipească — nu poate avea alt comentariu decît cel scris de Romm. Mă îndoiesc. Comentariul mi s-a părut partea cea mai slabă: prea multe vorbe se înlănțuie ca lianele pe imaginile excepționale, sufocîndu-le, prea mult sarcasm ieftior, o oralitate excesivă (expresia: „fiindcă veni vorba..." e un nonsens pentru un documentar), un umanitarism grandilocvent, căzînd deseori în false aforisme de genul: „dragostea îi face pe oameni asemănători" etc. Hotărît, cineastul e mult mai puternic decît literatul. Iată o scenă acoperită de vorbe și care, cred, ar fi trebuit lăsată crudă, mută — după enunțarea „subiectului": femeia nazistă, în stadiul de logodnică, ascultă medicul care-i dă indicațiile necesare pentru a dona führerului patru copii, așa cum se cuvine. Medicul o prelucrează radios; ea îl ascultă încordată, mîndră, transfigurată de clipa solemnă. În anticameră, logodnicul — un domn trecut de prima tinerețe — o așteaptă foiletînd o revistă, sub portretul führerului; apare încă un domn bătrîn care deschide și el o revistă dar nu o citește, fiindcă imediat trage cu ochiul din ce în ce mai insistent la ce lecturează celălalt... Se naște un comic strașnic — al suspiciunii, al indiscreției odioase în timp ce alături o femeie află cum să facă patru copii pentru führer. Imaginea trebuia să pîlpîie singură, ca în comediile mute care, vai, nu au inventat niciodată o asemenea enormitate.

IMAGINI, IMAGINI...

Sandro, arhitectul ratat din **Aventura,** răstoarnă tușul pe planșeta tînărului care studiază cornișele unui vechi palat sicilian. Planșa — albă, în soare, cu desenul abia început. Tușul — negru, ca sîngele invidiei. Fața impasibilă a lui Sandro, cel care nu mai studiază cornișele pentru că i-a fost suficientă o zi ca să cîștige 4 milioane cu proiectul unei școli. Cînd răstoarnă tușul, lumea — în sală — scoate un geamăt ca în fața unei crime, ca și cum ar fi fost lovită în inimă, exact ca la **Laleaua neagră** cînd lui Alain Delon i se crestează oribil obrazul. Reacție frumoasă, să trăiești fizic un sentiment intelectualizat de Antonioni. Cu vremea, va fi înțeles întregul film.

★

Fetele care aleargă demente să-i sărute mîna führerului. Fetele, după ce au sărutat mîinile führerului: tremurînd, încearcă să-și șteargă lacrimile, dar „extazul" continuă și fizionomiile nu pot reveni la normal. Realitatea concurînd delirurile lui Fellini. Doar în cinema, oamenii care au încetat să gîndească pot fi cu adevărat fascinanți. Și nicăieri, ideologiile terorizante nu pot fi învinse mai convingător: prin priviri. Isteriile colective surprinse în pupile. E îngrozitor!

★

El o duce la restaurant. Un prieten al lui o invită pe ringul de dans. Ea nu poate dansa; ca să audă muzica, ca să prindă ritmul — ea privește îndelung chipurile celor care dansează în jur. Prim planul ei: ușor derutată, dar tenace. Aparatul nu-i caută pe ceilalți, nici nu e nevoie; doar chipul ei căutînd „să audă". Cinematograful adevărat răstoarnă logica normală a simțurilor: într-un film bun poți auzi cu ochii; poți vedea cu auzul. Cînd în nu știu ce țară, o femeie „vede" cu degetele, presa relatează știrea cu semne de exclamație, ca pe un miracol. Dar într-un film bun, acesta e un miracol obișnuit.

★

O biserică, coloanele ei împietrite, trei secunde în tăcere totală. Apoi imediat, cei doi răsturnîndu-se îmbrățișați în iarbă. Departe, în adîncul văii, o linie ferată, un tren care trece în viteză. Trenul „luat" de sus, de pe colina unde cei doi se iubesc, dar nu se mai văd. Trenul — parcă imobil, ca biserica. De cîte ori am văzut **Aventura**, mi s-a părut că aici s-a sărit o bobină, un act. Și de fiecare dată, biserica împietrită preceda răsturnarea prin iarbă și trenul. Mintea mea de cinefil cuminte „montase" ani de zile altfel. Antonioni „montează" mult mai exact mișcarea și viața. Și de atunci, viața — din cauza unor artiști ca Antonioni — îmi dă impresia deseori că în desfășurarea ei sare cîte o bobină, sau chiar un act. Dar pentru asta — ca viața însăși să-ți apară altfel „montată" — trebuie să se nască Antonioni și aventurile sale.

Radu COSAȘU

CRITICĂ PE SĂRITE

Remarcă reluată: e foarte puțină critică literară și artistică la televiziune. Cartea, filmul, spectacolul de teatru dramatic, muzical, păpușăresc, coregrafic, apoi expozițiile, concertele nu sînt comentate sistematic, televiziunea nu e în actualitate, din acest punct de vedere, decît sporadic și evaziv. Dar tocmai aici ar fi loc de o complexă cronică a vieții culturale din toată țara, pe criteriul relevării operative a noutăților, întocmindu-se, cu ajutorul criticilor din București și din alte orașe, un ghid selectiv. Această cronică ar putea fi deschisă și acelor manifestări care îndeobște nu intră în raza presei: conferințele și simpozioanele pe teme de cultură generală, dezbaterile de creație din diverse instituții și organizații culturale, activitatea vastă a bibliotecilor la sediu și în afara lui...

Rubrica numită „Actualitatea cinematografică", cea intitulată „Gong", „Cronica discului" și altele apar pe sărite cu sumare întîmplătoare, nu poți reconstitui cu ajutorul lor ce a fost esențial în peisajul respectiv, între două emisiuni. Din acest punct de vedere, radioul a luat-o mult înainte, cel puțin cu totdeauna informata și bogata „gazetă literară" sau cu o „actualitate teatrală" niciodată exclusiv bucureșteană și neistovit critică.

CUVÎNTUL „GĂSELNIȚĂ" ÎNCERCARE ETIMOLOGICĂ

Un coleg cronicar de televiziune la o revistă regională apreciind cu căldură și îndreptățire extensia faptului cotidian pe micul ecran, implîntă numaidecît semnalarea într-un teritoriu teoretic alunecos: emoționanta autenticitate a faptului nu poate fi egalată de nici o „găselniță" regizorală, oricît de ingenioasă ar fi ea.

Cuvîntul „găselniță" pare a fi traducerea francezului „trouvaille", dar dicționarul român — nici cel vechi, nici cel nou — nu-l conține decît cu explicația: „fluture mic (Galeria melonella) care trăiește în jurul stupilor și ale cărui larve rod fagurii de miere". E clar însă că gazetarul n-a vizat fluturi ci probabil metafore, sau invenții, sau trucuri regizorale care, după părerea sa, ar fi de natură să întunece frumusețea realității luate *așa cum este ea.*

O vizită chiar sumară în Studioul de la Floreasca îi va demonstra însă stimatului coleg că procesul de regie, începînd de la operația elementară a selecției imaginilor absorbite de camere, este un proces *inerent* transmisiilor de televiziune așa cum, de pildă, literele metalice dintr-o tipografie intră în paginile de revistă inerent organizate în propoziții și articole, niciodată așa cum sînt ele în realitatea cutiilor din zețărie.

De altminteri, colegul cronicar și relevă ca foarte merituoase (și iar are dreptate) dialogurile redactorilor unei emisiuni cu eroii documentarelor, un film despre Borzești care „surprinde" un moment din viața termocentralei, o emisiune care „surprinde" elevii școlii de coregrafie — însă toate aceste „surprize" ce pun în valoare farmecul inestimabil al actua-

FRUNZA FRĂSINELULUI

lității sînt în același timp rezultate ale unei regii îndemînatice. Așadar, urîndu-i televiziunii să prospecteze cît mai amplu realitatea, trebuie să-i dorim deopotrivă să întreprindă prospecțiile sale cu o cît mai susținută inventivitate, în imagini seducătoare prin ingeniozitatea compoziției.

Recomandările contrarii, vizînd într-un fel ori altul diminuarea funcției creatoare a celor ce înfăptuiesc emisiunile de actualități, înseamnă a umbla de frunza frăsinelului — cum sună o zicală moldovenească — sau, cu alte cuvinte, a face teorii de florile mărului.

ISTORIC ȘI SPECIFIC

Cu ciclul de istorie a teatrului românesc, inaugurat substanțial prin expunerea lui Virgil Brădețeanu și mostrele de străvechi teatru popular, se inițiază — pare-se — la televiziune, în sfîrșit, o istorie veritabilă, nu exclusiv a literaturii dramatice, și a teatrului, așa cum îl vedem ca spectatori. Dacă se va păstra ideea de exemplificare prin reprezentații ce reconstituie epoca și stilul ei (folosindu-se evident și filmul, exponatele muzeelor) uneori chiar *sala* și *scena* unei anume perioade istorice, atunci vom avea o emisiune pasionantă și exemplară prin specific.

DESPRE PREZENTABILITATE

E învederat că nu se ocupă nimeni, sau aproape nimeni, de felul cum se înfățișează cîntăreții pe platoul televiziunii. Iar cînd totuși se ocupă, rezultatul e atît de exotic încît nu-l poți asimila nicicum în peisajul vieții noastre obișnuite. Mai ales comerțul de păreri, zîmbete complice, ochiade, mici saluturi și fandări, interjecții și amenințări șoltice sau chiar desmierdări fugare — dintre solist și dirijor, solist și orchestranți — proiectează șocant momentul muzical într-un cadru de vodevil naftalinat cu gîngureli de hulubărie particulară. Minus două-trei excepții, soliștii nu au ceea ce în limbajul scenei se numește *ținută*, nemaivorbind de faptul că în genere sînt foarte puțini cei ce vădesc o aspirație spre un *stil* personal.

Televiziunea nu poate înființa acum o școală ori un curs al prezenței scenice, dar parcă începe să se simtă nevoia măcar a unui compartiment al studioului, în care atît pentru cîntăreții tineri cît și pentru mulți din cei ce apar întîia oară în fața camerei (conferențiari, participanți la „mese rotunde", specialiști intervievați, cetățeni consultați în probleme cotidiene și alții) să se furnizeze cîteva recomandări, sugestii amicale, de natură a familiariza cu platoul, cu camera, cu dialogul ori colocviul sub reflectoare. Firește, fără a se atenta la modul individual autentic de comportare și vorbire. Dar se poate neglija oare faptul că pe micul ecran exiști și vorbești pentru sute și sute de mii de oameni, de aproape și uneori de foarte departe? Degajarea neglijentă, fals frustă, ca și înțepeneala sufocată ori cochetăriile teatrale tocesc de regulă eficiența a ceea ce se spune, transmutînd centrul de atenție de pe fapt, pe apariție.

Pînă atunci rămîne să se sporească exigențele regizorale față de soliștii de muzică ușoară și să se diversifice modalitățile lor de prezentare — cît de cît. La o vizionare într-un cămin cultural dintr-un sat transilvan, erupția în cadru a unei, altfel dotate, contralte, a provocat legitime rîsete și observarea glumeață a unui anonim: „intră ca nora-n blide" — remarcă avînd, după părerea mea, un sens metaforic privind mișcarea, dar și un substrat estetic. Căci pe cei ce cîntă la televizor nu dorim numai să-i auzim ca artiști, ci să-i și vedem ca atare: adică drept ceea ce sînt.

Valentin SILVESTRU

DOCUMENTARUL ÎN FAȚA „PELICANULUI ALB"

Tematic, prezența documentarului la Mamaia demonstrează pe toate fronturile o reală pasiune pentru tot ce se întîmplă în jurul nostru. Din adîncul apelor pînă pe crestele munților (vorba poetului), cu opriri pe asfaltul cotidian, cu opriri lungi și gînditoare asupra problemelor sociale. De la evenimente de importanță economică la probleme de etică cetățenească; de la sondaj în lumea sentimentelor la sondarea timpului, a spațiului, artei, peisajului. Ca exprimare registrul de genuri tinde să acopere toate clapele. Presă filmată, documentar artistic, reportaj, poem cinematografic, chiar și încrucișările de genuri de tipul acelora dintre reportaj documentaro-poetic, poem cinematografic și filmare prin surprindere. În general, documentarul pare mai puțin preocupat de puritatea genului său și mai mult de ceea ce are de transmis.

Vom reintîlni preocuparea pentru problemele sociale ale Floricăi Holban (**Copiii iar copiii**) și Alexandru Boiangiu (**Cazul D**). Vom reintîlni pasiunea lui Titus Mesaroș pentru poezia obișnuită a muncii (**Trestia**), a lui Mirel Ilieșiu pentru surprinderea evenimentelor în ceea ce au ele mai intim spectaculos, în mecanismul desfășurării lor (**Începutul**). Pasiunea lui Jean Petrovici pentru neobișnuitul obișnuit (**Pasiuni**), a lui Gabriel Barta pentru poemele de fiecare zi pe lîngă care trecem văzîndu-le sau nu, pentru poezia conținută în cel mai mărunt dintre gesturile noastre (**Gara**). Regăsirile sînt îmbucurătoare pentru că poartă marca seriozității, a progresului cert, a maturizării. **Trestia, Cazul D** sau **Gara** (citez la întîmplare) nu sînt numai niște foarte bune documentare, dar și cele mai reprezentative pentru autorii lor. Imaginile făcute la un film sau la altul — de Sergiu Huzum sau Wiliam Goldgraber, de Doru Segal, Costea Ionescu-Tonciu sau Tiberiu Olasz nu sînt numai frumoase imagini compuse, paginate sau luminate, ci și demonstrații de maturizare profesională, de înțelegere și cunoaștere a meseriei și a posibilităților ei, de înțelegere a intențiilor și cerințelor filmului. Ca și în cazul regizorilor, imaginea reprezintă un om, un anume univers de preocupări, un anume stil, o persoană a cărei semnătură pe genericul filmului nu suportă confuzia. Ceea ce demonstrează în primul rînd documentarul prezent la Mamaia este poate tocmai cristalizarea unor personalități regizorale sau operatoricești.

CE SE VEDE LA SUPRAFAȚĂ

Ca notă comună, ca trăsătură de unire: poezia. Culoarea poetică, sentimentul poetic. Fie că e vorba de laminoare sau plante, de peisaj sau de oameni, poezia este prezentă în aproape întreaga producție a studioului supusă astăzi ochiului critic al Pelicanului Alb. **Trestia** o poartă în



Pasiunea lui Jean Petrovici: zmeele din *Pasiuni*.

De la studioul „ALEXANDRU SAHIA"

LA STUDIOUL de filme documentare „Al. Sahia", actualitatea rămîne în continuare în prim-planul preocupărilor cineaștilor. Regizorul Jean Petrovici însoțit de operatorul Carol Kovacs au urmărit la Galați ultimele faze ale construcției primului cargo românesc de 12 500 tone. Comanda 570 va fi un film care va vorbi nu numai despre ineditul acestei construcții ce va purta inscripția „Made in Rumania", dar mai ales despre participarea industriei întregii țări la realizarea acestui cargo. Pornind de la un reportaj cinematografic pe care îl realizase acum zece ani despre muncitorii de la uzinele „Steagul Roșu" din Brașov, regizorul Alexandru Sîrbu va încerca în filmul Pe urmele unui reportaj din 1956 să releve semnificațiile majore desprinse din evoluția — în acest interval de timp — a eroilor primului său film pe această temă.

ÎNTORS DINTR-O recentă călătorie în Africa, regizorul Virgil Calotescu lucrează la ultimele detalii ale unui film — Insula sclavilor — în care frumusețea exotică este doar fundal al relatării unor fapte de tristă amintire. Insula sclavilor este insula Gorea, situată în fața Dakar-ului, capitala Senegalului, folosită în trecut drept loc de adunare a sclavilor și de „distribuire" a lor pentru piețele Americii de Nord. Operatorul Constantin Ionescu-Tonciu a filmat în Gorea nu numai peisajul insolit al insulei, ci și fragmente dintr-un spectacol de balet senegalez care evocă vechile realități ale țării.

AVÎND CA PRETEXT o metaforă de o mare pregnanță lirică — podurile care unesc destinele și istoria unor locuri — Ce povestesc apele (scenariul și regia Marius Oniceanu, imaginea Gheorghe Herschdörfer) va fi un film de descripție picturală, grefată pe un text poetic.

ÎN SFÎRȘIT, Cazul D, recent terminat, este o anchetă socială cu grave implicații etice, acuzînd ingratitudinea și minciuna, ipocrizia și cruzimea. Un film lucrat într-o manieră de ciné-vérité, după un scenariu al scriitorului Mihai Stoian, de regizorul Alexandru Boiangiu și operatorii Sergiu Huzum și Gheorghe Herschdörfer.



Poezia inclusă în mediul plantelor acvatice: *Simfonie în alb*, un experiment în colaborare: Ervin Szekler și Tiberiu Olasz.

cinema



Titus Mesaroş: *Trestia*, ritm şi poezie.

concepţia lui, chiar în înţelegerea dintre imagine, muzică şi idee. **Gara** în adevărul, în autenticul emoţiilor care traversează feţele oamenilor surprinşi în momentele lor de tristeţe sau de bucurie, de plictiseală sau de nervozitate, în atmosfera aceea de nostalgie adevărată care vine deopotrivă din imagine şi din felul în care se ordonează unul după altul capitolele. În **Pasiuni**, poezia se concentrează în imagini — cele ale cerului acoperit de zmee, cele ale oamenilor, atingînd ca pe un mister corzile zmeelor... Poezia inclusă în mediul plantelor acvatice, poezia speculată grafic sau pictural (**Simfonia în alb**), poezia de o tristeţe gravă şi lucidă a navigatorilor care dispar, poezia grea, subtilă şi obsedantă a timpului care trece în **Romanţe aspre**, poezia se vede cu ochiul liber sau cu lupa, în imagine, în idee sau într-o intenţie. Căutată sau spontană, lăsată să existe de la sine sau ajutată să se vadă, marcată prin muzică, prin ritm, prin comentariu sau, dimpotrivă, prin absenţa lui. Prin înlocuirea lui cu muzică (**Trestia**), cu inserturi (**Gara**), cu interviuri luate eroilor filmului şi organizate în idee directoare (**Navigatori care dispar**) sau cu un amestec de comentariu şi interviu ca în **Pasiuni**. Fără îndoială, absenţa comentariului creşte tensiunea poetică în primul rînd pentru că atenţia spectatorului rămîne concentrată pe imagine şi apoi pentru că eliberat de cuvînt filmul devine mai mult el însuşi. Absenţa comentariului cere în schimb o imagine complexă, bogată, generoasă cu sensurile sale, o imagine plină şi mult cuprinzătoare. Preocuparea pentru o imagine **cinematografică**, grăitoare, convingătoare şi vie, este evidentă în aproape oricare dintre filmele prezentate în festival. Întru obţinerea acelei imagini n-a fost dispreţuită nici o metodă. Preferinţa clară şi generală pentru metoda filmării prin surprindere este însă evidentă. La „Sahia“ anul acesta surprinderea a fost la loc de cinste. Declarată (**Cazul D şi Copiii, iar copiii**) sau nedeclarată (**Gara**), cu participarea şi asentimentul eroilor sau fără, filmarea prin surprindere aduce în faţa Pelicanului Alb acele faimoase „felii de realitate“ emoţionante şi convingătoare pentru care îi invidiam atît de tare pînă acum pe alţii...

Brîncuşi, Crimca, Steriadi şi cinci pictori contemporani (adunaţi sub titlul **Universuri picturale**) Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Ion Sălişteanu, Vladimir Setran şi Iacob Lazăr şi-au găsit în anul care a trecut scenariştii, regizorii şi operatorii care să se ocupe de opera lor, care să vrea — şi să şi poată — să-i aducă în faţa ochiului cinematografic. Că filmul de artă este util a devenit un loc comun. Totuşi, peliculele dedicate artei, pe lîngă că sînt utile, sînt cel mai adesea realizate cu pricepere, cu fantezia şi cunoaşterea cerinţelor genului. Şi totuşi filmele Ninei Behar, Silvia Armaşu, Pavel Constantinescu demonstrează existenţa în fapt a genului „de artă“ şi în peisajul documentarului românesc. Şi totuşi de doi ani filmul de artă nu-şi găseşte locul în palmares. Pelicanul Alb se află tocmai în momentul prezentării lui, cu faţa spre mare... N-ar fi rău să se întoarcă anul acesta măcar cu profilul şi spre filmul de artă. Că pelicanul vede şi cu un ochi. Cu celălalt s-ar putea să „vizeze“ un premiu şi pentru imaginea filmului documentar.

În ceea ce-l priveşte, filmul documentar se află cu toată faţa spre tribuna Pelicanului Alb.

Emilia POPESCU

CARTEA DE FILM

PRIME APARIŢII ÎN BIBLIOTECA CINEFILULUI:

● Ion CANTACUZINO: „Momente din istoria filmului românesc“

● ANA MARIA NARTI: „Serghei Eisenstein“

Pregătirea publicului pentru a fi receptiv la cele mai sensibile opere pe care le dă cinematograful include un proces complex, care cere timp şi perseverenţă. Dacă presa (prin cronici, articole, informaţii) este un prim ghid de orientare al spectatorului, dacă „Cinemateca“ încearcă, printr-o selecţie cel mai adesea riguroasă, să ofere posibilitatea unei viziuni istorice şi estetice asupra evoluţiei celei de a şaptea arte, cărţii de film îi revine importantul rol de a aprofunda principiile de bază ale artei cinematografice, de a explica diferite curente şi şcoli, de a pune în dezbatere arta regizorului şi a actorului.

În această privinţă îşi spun cuvîntul atît traducerile cît şi scrierile originale. Editura „Meridiane“, care o bună perioadă de timp s-a preocupat numai sporadic de tipăriturile dedicate filmului, arată în ultima vreme un îmbucurător interes pentru lucrările de cinema. Apariţia, cu cîtva timp în urmă, a cărţii lui Aristarco „Cinematografia ca artă“, o lucrare de o deosebită valoare estetică, s-a dovedit a fi un semn de bun augur. Cinefilii au găsit de curînd în librării două cărţi dintr-o colecţie amînată în repetate rînduri şi trecută, aproape tot de-atîtea ori, sub tăcere: „biblioteca cinefilului“. Primele două lucrări publicate: **Momente din trecutul filmului românesc** de Ion Cantacuzino şi **Serghei Eisenstein** de Ana Maria Narti, situează colecţia în rîndul tipăriturilor interesante şi utile. Studiile apărute îşi îndeplinesc menirea pentru care au fost scrise, aceea de a fi bune lucrări de popularizare. Subiectele diferite supuse cercetării (într-un caz o întreagă perioadă din istoria unei cinematografii, în celălalt un singur regizor) şi felul de a le trata (deosebit atît în privinţa metodei de lucru cît şi al stilului propriu-zis) diferenţiază cele două broşuri, situînd-o, pe fiecare dintre ele, pe un drum care, sperăm, va fi continuat.

★

Lucrarea lui Ion Cantacuzino este o incursiune istorică (documentată, susţinută de exemple) în trecutul filmului românesc. Sînt prefigurate condiţiile în care se făcea altădată filmul românesc, sînt fixate principalele etape pe care le-a parcurs cinematografia noastră înainte de eliberare, este subliniată contribuţia adusă de unii animatori de film (ca Leon Popescu, de pildă) sau de regizorii pionieri (Grigore Brezeanu, Jean Mihail, Ion Şahighian, Jean Georgescu) la formarea unui nucleu al cinematografiei naţionale. Fructuoasă, cercetarea lui Ion Cantacuzino aduce date noi (primul film românesc ar fi **Amor fatal** — realizare datînd din 1911 şi nu **Războiul Independenţei** — producţia anului 1912) şi reuşeşte să reconstituie ceva din complicatul şi adesea nesigurul drum pe care-l parcurgea un film pînă la realizarea sa (cuvîntul martorului ocular e interesant mai ales la explicarea turnării **Nopţii furtunoase**).

N-ar fi potrivit să pretindem de la un studiu care se intitulează „Momente“ să fie altceva decît îşi propune. În limitele îngăduite de o schiţă pentru o viitoare istorie a filmului românesc, lucrarea aduce o bogată informaţie, izbuteşte caracterizări sugestive, chiar dacă analiza făcută de autor suscită unele observaţii (în legătură cu accentele puse asupra unor filme şi cu trecerea prea din fugă asupra altora). Poate că „momentelor“ descrise de Ion Cantacuzino le lipseşte acel „surîs de indulgenţă emoţionantă“ pe care autorul îl remarcă la filmul de montaj **Lanterna cu amintiri**. Textul, păstrîndu-şi densitatea, ar fi pierdut astfel o anume rigiditate şi ar fi fost şi mai plăcut la lectură.

★

Micromonografia Anei Maria Narti este scrisă cu o mai mare căldură, cu evidentă pasiune pentru subiectul tratat. Personalitatea lui Eisenstein se desprinde din lectura celor 43 de pagini în tot ce are ea caracteristic. Drumul său în cinematograf, naşterea şi desăvîrşirea marilor sale filme (**Potemkin, Alexandr Nevski** sau **Ivan cel Groaznic**), disputele teoretice la care ia parte, activitatea sa de pedagog, toate servesc la o mai completă luminare a figurii aceluia care a personificat pentru mulţi geniul în cea de a şaptea artă. În studiul Anei Maria Narti materialul faptic este folosit cu pricepere pentru un eseu inteligent şi personal despre un om şi o operă ce este consemnată în cartea de aur a cinematografului mondial. Monografia reuşeşte să surprindă acea „unitate în diversitate“ pe care o are opera lui Eisenstein, să caracterizeze, succint şi pertinent, filmele acestuia (**Greva** este „descrierea pestriţă, contrastantă, răsfrîntă stelar în mai multe sensuri şi plină de neprevăzut a unor fapte autentice...“; **Potemkin** este „o cronică patetică construită cu vigoarea şi simplitatea vechilor tragedii“; **Octombrie** „creşte stufos, scînteietor în jocul imaginilor-idei şi al muşcătoarelor revelaţii satirice“ şi aşa mai departe). Estetica eisensteiniană, aportul cineastului sovietic la gîndirea cinematografică a timpului său şi a viitorului (rolul şi funcţiile pe care le acordă montajului sau monologului interior), sînt conturate în linii sigure. Ultimul capitol, „omul“, încheie cu cîteva caracterizări sugestive (din care nu lipseşte şi fiorul emoţional), un portret în care criticul a ştiut să îmbine informaţia cu capacitatea de a evoca.

★

Aspectul grafic al colecţiei este plăcut. Ilustraţia, potrivit aleasă şi însoţită de explicaţii interesante, dă cititorului acea perspectivă vizuală absolut necesară la un volum care vorbeşte despre film. În schimb coperţile primelor două lucrări sînt destul de puţin inspirate.

Dorim ca tradiţionalul „va urma“, pe care ne fac să-l întrezărim aceste prime apariţii, să nu se lase prea mult aşteptat.

Al. RACOVICEANU

De la studioul „BUCUREŞTI“

MIRCEA DRĂGAN ŞI NICOLAE ŢIC au scris un scenariu inspirat, ca şi filmul Lupeni 29, **din epopeea eroică a luptelor greviste din Valea Jiului. Subiectul abordează dintr-un unghi nou această temă generoasă, înfăţişînd odiseea văduvelor celor ucişi în masacrul din 1929. Filmările au şi început, sub conducerea regizorului Mircea Drăgan, şi se desfăşoară într-un ritm susţinut. Titlul filmului:** Golgota. **Din distribuţie remarcăm pe Draga Olteanu, Viorica Farkaş, Ioana Drăgan, Nunuţa Hodoş, Réka Nagy, Gheoghe Dinică, Sebastian Papaiani. Imaginea este semnată de George Cornea.**

EXTERIOARELE FILMULUI *Dacii* **se turnează lîngă Buftea, la Sarmisegetuza, la Hîrşova şi în Bucegi, la Babele. Scenariul: Titus Popovici. Regia: Sergiu Nicolaescu. Imaginea: Constantin Ciubotaru.**

ZODIA FECIOAREI **se află în ajunul etapei de filmare. Scenariul: Mihnea Gheorghiu. Regia: Manole Marcus.**

SUBTERANUL **este titlul unui film pe care Virgil Calotescu urmează să-l turneze după un scenariu de Ioan Grigorescu. Acţiunea se situează în actualitate, într-o regiune petroliferă. Eroii, angajaţi într-un intens efort creator şi de auto-depăşire, încearcă să-şi găsească împlinirea umană o dată cu supunerea unei sonde în erupţie.**

IRINA PETRESCU şi OCTAVIAN COTESCU formează cuplul principal al filmului Dimineţile unui tînăr cuminte. **Exterioarele se turnează pe malul Dunării, la Turnu Măgurele, în noul peisaj modern al marilor uzine chimice.**

ŞAPTE BĂRBAŢI ŞI O FEMEIE este titlul noii coproducţii a studiourilor româneşti şi franceze. Genul: capă şi spadă. Regia: Bernard Borderie. Interpretul principal: Jean Marais.

NĂICĂ ŞI BARZA, continuarea filmului Năică, **a intrat în producţie sub regia Elisabetei Bostan.**



Cum lucrează Chaplin la **Contesa din Hong-Kong** ne divulgă,ca un reporter de primă clasă, Sophia Loren.

«Platoul e lumea lui. Este imposibil să-l descriu pe Chaplin regizînd un film. Singurul lucru care se poate face e să-l priveşti. E un spectacol uimitor şi emoţionant. Acest om se mişcă, se cheltuieşte, declamă, gesticulează! Ochii lui albaştri devin o sută, o mie, vede tot. Şi apoi joacă toate rolurile. Înainte de fiecare scenă vrea să ne arate fiecare gest, fiecare pas, fiecare inflexiune, fiecare expresie. Joacă rolul meu, apoi cel al lui Marlon Brando, apoi al fiului său Sidney şi ale celorlalţi. Exagerează foarte uşor pentru a sublinia anumite efecte; dar privindu-l dintr-un fotoliu e ca şi cînd ai vedea aievea filmul. Desigur trebuie să fie teribil de obositor, dar el e atît de prins încît nu-şi dă seama. Pare un băieţandru fericit.»



Juliette Greco, interpreta unui film, **Nebuna din Chaillot**, în versiune cîntată? Se vorbeşte insistent, ca şi despre un alt film despre Nebuna din Chaillot, cu Melina Mercouri. Pînă atunci, marei cîntăreţe i-a apărut un nou disc de la recitalul cu Filarmonica din Berlin. Inregistrat direct, discul suferă totuşi o modificare faţă de spectacolul real: au fost tăiate cele 22 de minute de aplauze care au salutat arta lui Greco.



«Liz Taylor a îndrăznit!» Cu acest titlu în majuscule a apărut în diverse reviste această fotografie. Liz a îndrăznit să-şi manifeste opiniile antirasiste, apărînd, împreună cu Richard Burton, într-o emisiune televizată susţinută de Sammy Davis Jr., faimosul actor-cîntăreţ-dansator de culoare. Şi-au dat concursul benevol, deşi cu o săptămînă înainte refuzaseră o ofertă a televiziunii de jumătate de milion de dolari pentru o jumătate de oră de emisiune.



Jean Seberg e unul din talentele aduse la suprafaţă de noul val. **Cu sufletul la gură** a însemnat începutul gloriei pentru ea, pentru Godard şi pentru Belmondo. După o perioadă petrecută la Hollywood, unde a turnat alături de Sean Connery, a revenit în Franţa pentru filmul lui Claude Chabrol, **Linia de demarcaţie.** În această povestire despre rezistenţa franceză, Jean Seberg se reîntîlneşte, după şase ani, cu Maurice Ronet, partenerul ei din **Persoanele mari.**



Povestea de dragoste dintre Napoleon şi Maria Walewska a fost interpretată pe ecran, mai de mult, de Greta Garbo şi Charles Boyer. În recentul film polonez închinat iluştrilor îndrăgostiţi, eroii sînt Gustav Holoubek (în fotografie) şi Beata Tyskiewicz. Dar, lucru neaşteptat, acest film despre o iubire tragică va fi o... comedie. Anecdota istorică a fost inserată într-un cadru contemporan: un medic francez venit la un congres în Polonia se îndrăgosteşte de o fată frumoasă. Timid, neîndrăznind să-şi mărturisească sentimentele, se închipuie drept Napoleon şi pe ea, drept Walewska. O justificare pentru bietul doctor: locuieşte în fostul palat al Mariei Walewska.



Ursula Andress, căreia o publicitate nelimitată îi conferă titlul de «cea mai frumoasă femeie din lume» (?) e în orice caz una din cele mai la modă actriţe în momentul actual. A turnat alături de Peter O'Toole în **Pussycat**, alături de Belmondo în **Tribulaţiile unui chinez în China** şi de Mastroianni în **A zecea victimă**. Acum realizează alături de James Mason un rol de compoziţie în **Crepusculul vulturilor.**

ci
ne
ma

SECVENŢE



«În timpul turnării filmului Al 7-lea continent (în imagine o secvență) am avut adesea impresia că animez desene». (Dusan Vukotić)

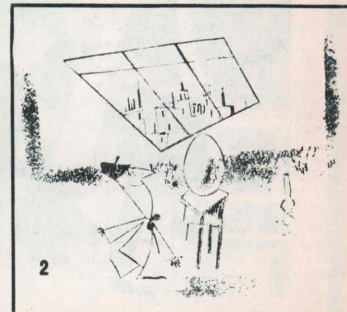


Corespondență din Belgrad

viitorul filmului de animație



Picolo, unul din ultimele filme de desen animat realizat de Dusan Vukotić înainte de a se dedica — sperăm doar temporar — filmului artistic de lung metraj.



Oul de Vatroslav Mimica. Un sculptor celebru a făcut un ou. Încîntat îl arată prietenilor, care găsesc fiecare că i-ar mai lipsi cîte ceva ca să fie perfect. Pînă la urmă toți sînt satisfăcuți afară de ou, care sub povara suplimentelor, se sparge.

INTERVIU CU VUKOTIĆ ȘI MIMICA

În clipa asta, aproape spontan, îmi vin în minte acele prime discuții ale noastre despre Festivalul de la Mamaia. Era în urmă cu 12 sau poate chiar 15 luni. Atunci și Vukotić și Mimica se întrebau cu ce se vor prezenta la festival, deoarece pentru ei întîlnirile cu autorii filmelor de desene animate constituie adevărate evenimente. Între timp însă s-a întîmplat ca amîndoi să părăsească temporar studioul din Zagreb ca să se așeze în spatele camerei de luat vederi pentru a încerca genul filmului artistic. **Luni sau marți,** este titlul celui de-al cincilea film artistic al lui Vatroslav Mimica iar **Al 7-lea continent** este filmul de debut al lui Dușko Vukotić. Ambele sînt realizări care se află în centrul atenției opiniei publice iugoslave și de aceea acest interviu simultan este început pe bună dreptate cu întrebarea:

— Există oare o continuitate între ceea ce ați realizat în filmul animat și ceea ce intenționați să realizați în filmul artistic? Cărui gen aparțineți cu precădere?

SĂ FII ÎNTOTDEAUNA LA NIVELUL SCHIMBĂRILOR!

Vukotić: Nu găsesc nimic neobișnuit în faptul că pe lîngă desenul animat mă atrage și filmul artistic. Mi s-a întîmplat și mai înainte ca în timpul desenării să mă gîndesc la personaje în carne și oase, după cum în timpul turnării filmului **Al 7-lea continent** am avut adesea impresia că animez desene. Și asta pentru că filmul este ca și omul, un organism viu ce iradiază incontinuu, și numai în confruntarea directă cu camera de luat vederi își verifică sincer și deschis esența. S-ar putea spune că formele pe care le cunoaște filmul modern se ridică asociativ deasupra existenței sale fizice, devin o descriere a stării de spirit și un impuls al momentului trăit de noi. De aceea, nu forma este atît de esențială, cît convingerea că oricît de abstractă ar fi sinteza sau poezia, ea este expresia propriei realități, care ne ajută să înțelegem mai bine viața de fiecare zi. Cred că filmele artistice și cele animate sînt strîns legate și că împletirea influențelor reciproce ajută la cucerirea unor noi posibilități de exprimare. Dacă nu lucram filme animate și mai ales **Jocul,** cu greu mi-aș fi imaginat vreodată un film artistic cum este cel pe care l-am terminat de curînd.

Mimica: Fiecare film realizat este o parte din mine și atunci la care să mă opresc? Mai ales că forme curate și ideale nu există nici în filmul artistic și nici în cel animat. Oare în viață nu se întîmplă la fel? Și dacă este așa, de ce să fim robii formei, ai obișnuinței de a povesti sau ai tehnicii? Imediat ce termin un film, indiferent că este artistic sau animat, mă gîndesc la altul. Cînd în conștiință se plămădește un film, automat i se conturează și forma. De aceea cred că gîndul nu este niciodată impus filmului ca materie, ci el singur se materializează, fie în desen, fie într-o situație cu personaje vii. Esențial este dacă filmul artistic sau animat poate fi acceptat ca o expresie naturală a libertății omului și a concordanței cu lumea în care trăiește. În **Luni sau marți** am folosit pe larg experiența acumulată

De vorbă cu: PAUL GRIMAULT

Micul soldat, **unul din primele filme realizate de Paul Grimault împreună cu echipa sa.**



— Puteţi să ne vorbiţi de formaţia dumneavoastră ca realizator de filme de animaţie?

— Am desenat dintotdeauna şi continui s-o fac, fie ca să mă distrez, fie ca să cîştig bani. Ilustram cărţi, făceam decoruri de teatru, cînd Pierre Prévert a insistat să mă apuc de film. Am ezitat multă vreme, apoi într-o bună zi m-am hotărît să încerc. Nu erau desene, erau personaje din metal. Ceea ce m-a ajutat foarte mult în animaţie a fost faptul că am practicat numeroase meserii, de la cea de decorator la cea de muzicant de baluri, de la cea de tîmplar la cea de negustor de fiare vechi. Am trecut prin toate, atît din plăcere, cum vă spuneam, dar mai ales ca să pot trăi.

— Întîlnirea cu Pierre Prévert a fost deci determinantă?

— Într-adevăr. Trebuie să adaug însă că nu numai Pierre m-a stîrnit, ci şi fratele său Jacques, scenaristul Aurenche, muzicianul Crolla şi toată liota de prieteni de atunci (şi de acum, pentru că i-am păstrat pe toţi).

— Care este concepţia dumneavoastră despre desenul animat?

— Fiecare subiect mă aduce la o concepţie deosebită. Nu urmez niciodată moda şi ştiţi desigur la fel de bine ca şi mine că în animaţie s-au manifestat destule în ultimii ani. Mi-am îndreptat ochii spre animaţie în momentul în care Disney era singurul care făcea cîte ceva. De la bun început am vrut să exprim altceva decît el, cu un desen dacă se poate mai personal. Ceea ce importă înainte de toate, este alegerea subiectului. După

în filmele animate şi cred că datorită acestui lucru am ajuns la o serie de rezolvări noi în ce priveşte încadrarea, ritmul şi mai ales montajul. Ideile care mă preocupă acum? Cine poate şti dacă atunci cînd vor ajunge la maturizare vor fi de domeniul filmului animat sau artistic? Esenţial este să dai viaţă materiei, cu ajutorul unor forme determinate, să exprimi ceva nou depăşind metaforele standard, să fii întotdeauna la nivelul schimbărilor cărora se subordonează totul, chiar şi creaţia noastră proprie!

— Dacă o asemenea părere va fi acceptată şi de ceilalţi autori, ce se va întîmpla cu renumita şcoală a filmului animat din Zagreb?

Vukotić: Şcoala din Zagreb, sau mai bine zis studioul nostru, nu este nici un fel de şcoală superioară de artă, vreo Academie sau vreun internat şcolar. Ea este înainte de toate o atmosferă în care posibilităţile individuale pot să se dezvolte la maximum. Stilul nostru este mai mult o unitate a diverselor genuri, năzuinţe şi individualităţi ale autorilor, o unitate a contrariilor. Filmele autorilor mai tineri nu constituie un pericol pentru autorii mai vîrstnici, şi deci nu există necesitatea de a se idealiza valorile lor sau de a le subaprecia. Fiecare operă are locul său în lumea animaţiei şi a şcolii din Zagreb, care creşte şi descreşte continuu. Legăturile dintre noi şi cei care ne vor urma sînt dovada vitalităţii studioului şi a maturităţii sale artistice. Toţi dorim ca în filmele noi să vedem o experienţă comuna şi pasiunea actualităţii, cotidianul şi poezia veşnică, imaginaţia şi adevărul. Autorul nu este stabilit printr-un decret. Noi căutăm să dăm fiecăruia posibilitatea de a se exprima în felul pe care şi-l alege.

Mimica: Dacă acum sînt oarecum în afara studioului nostru, acolo se află însă filmele mele şi acest lucru e singurul important. Anul trecut pe cînd pregăteam filmul artistic **Prometeu din insula Viševiţa,** fiecare clipă liberă o petreceam ajutîndu-i şi văzînd ce fac cei mai tineri. Esenţial este să faci totul ca acei care au talent să se transforme în adevărate personalităţi. Principiul nostru este să nu îngrădim pe nimeni în exprimarea şi năzuinţa sa artistică.

Acest lucru nu înseamnă însă autonomia absolută a fiecărui regizor sau desenator. Înnoirile care se fac în studio îi influenţează pe toţi: o condiţie esenţială pentru o animaţie creatoare şi liberă. Numai autorii conştienţi de forţele lor proprii şi de posibilităţile generale pot să se lanseze în căutarea de noi forme estetice. De aceea nu trebuie să ne îngrijorăm de soarta şcolii din Zagreb. Atîta timp cît există autori, va exista şi ea.

ANIMAŢIA, O EXPRESIE ŞI O FORMĂ A GÎNDIRII

— Văd că dumneavoastră sînteţi optimişti. Trebuie oare cu aceleaşi speranţe să privim şi viitorul filmului animat? Unde duc drumurile animaţiei moderne?

Vukotić: Descoperirile noastre parţiale şi concluziile la care am ajuns, nu sînt suficiente pentru a susţine cu certitudine că putem cunoaşte viitoarea dezvoltare a filmului de desene animate. Este adevărat că nu există nici un motiv ca să fim pesimişti. Dacă nu credem în desenul miscat, si mai ales în animaţie, putem oare crea ceva? Dar în acelaşi timp, automulţumirea, indiferent de intensitatea ei, nu poate nega existenţa schimbărilor permanente şi a posibilităţilor nevalorice. Mi se pare, şi pe semne că li se pare şi altora, că se putea face mai mult! De aceea eu nu pot crede că **Jocul** este sfîrşitul dezvoltării mele artistice în animaţie. Arta, în general, şi cea a filmului de desen animat, în particular, nu depinde niciodată de un singur om, şi fiecare efort se adaugă la ceea ce este nou, încă neîmpărtăşit. Disney, Grimault, Trnka, Lenica, Mc Laren, Gopo şi mulţi alţii au un anume loc în lumea filmului animat. Şi totuşi nu există o formă în filmul animat care ar putea fi din nou reprodusă, deoarece ea ar muri automat, ar pierde orice valoare, ar deveni statică, neputînd reţine elementara viaţă a mişcării care totdeauna tinde spre perfecţiune. Din această cauză este greu de presupus că există o formă de film care ar putea să ne dea satisfacţia maximă, care să ne fie suficientă pentru toate timpurile ca un ideal înfăptuit. În acest sens, îmbogăţirea mişcării nu se poate considera ca un scop determinant, chiar şi atunci cînd valorile obţinute au devenit o calitate trainică a mişcării înseşi. Importantă este transformarea care face posibilă animaţia din convingerea că libertatea desenului constă într-adevăr în nelimitarea posibilităţilor lui!

Din această cauză, animaţia modernă nu are nevoie de o selecţie verticală. Chiar şi primatul este imposibil, deoarece insistînd asupra lui ar însemna îngrădirea libertăţii filmului animat şi a dreptului celorlalţi la o individualitate creatoare şi la noi căutări. Şcolile, stilurile şi curentele vor depinde de autori. În lumea animaţiei moderne există loc pentru fiecare om talentat. Şi, întotdeauna, noi vom fi mai puţini decît are nevoie filmul animat! Şi atunci, să nu fi optimist?

Mimica: Adevăraţilor regizori şi desenatori nu le trebuie nici un fel de optimism confirmat, ci curaj de a rezista pe acest drum al necunoscutului. Cine poate şti dinainte cum îi va reuşi filmul următor? Sau mai exact, cum va arăta în general filmul animat peste 10 sau 20 de ani? Asemenea prevederi sînt de prisos, esenţial este ca omul să fie consecvent cu sine însuşi şi să facă tot ce-i stă în putinţă pentru ca animaţia să devină o expresie şi o formă a gîndirii. Autorul trebuie ca prin animaţie să se realizeze pe el, şi în acelaşi timp să confirme continuitatea existenţei umane şi artistice. Asta nu este nici un fel de abstracţie, ci imperativul vremurilor în care trăim. Creatorul care nu se dăruieşte intru totul filmului animat sau filmului în general, nu poate să aştepte nici măcar ca opera să fie de actualitate, darmite de viitor! De aceea noi sîntem în stare ca pe baza filmelor pe care le întîlnim să indicăm numai drumurile de dezvoltare şi nu şi scopurile filmului animat. Tot ceea ce facem este pentru ca să ne cunoaştem mai bine pe noi şi lumea în care creăm şi de aceea distanţele om-societate-timp ne sînt mai preţioase decît oricare exhibiţie formală.

Atîta timp cît există filme, idei, curaj şi necesităţi pentru o asemenea exprimare, va exista şi viitor. Filmul este o şansă de viaţă şi rămîne să vedem care cum o va folosi. Dacă pe acest drum ne aşteaptă încercări, trebuie oare să disperăm? Crizele care se abat din timp în timp asupra filmului animat nu sînt un fenomen neobişnuit — oare asemenea schimbări nu se produc şi în viaţa noastră particulară, în societate şi în lume în general?

MAMAIA — PRILEJ DE AFIRMARE A CELOR MAI BUNI

— Ce trebuie aşteptat, după părerea dumneavoastră de la festivaluri şi mai ales de la cel de la Mamaia?

Vukotić: De la fiecare festival, ca şi de la fiecare artist în parte aşteptăm întotdeauna mai mult decît ar putea probabil să ne ofere toate festivalurile la un loc. Festivalurile la care se prezintă filmele animate şi autorii lor, au avut întotdeauna un farmec şi o atmosferă deosebită, ca şi cînd cu toţii ne-am afla în lumea imaginaţiei; omul simte deodată că nu este singur, că şi alţii trăiesc aceleaşi eforturi, tind spre ceva mai frumos, mai bogat în conţinut. De Mamaia ne-am bucurat prea mult ca să ne dezamăgească. Să-i susţină pe cei mai talentaţi! Să afirme noi valori, să fugă de compromis, să ajute ca să ne cunoaştem reciproc mai bine, să fie un moment al istoriei a cărei importanţă nu o vom măsura prin premiile şi manifestările de rigoare, ci prin influenţa asupra drumurilor de dezvoltare a filmului animat, Dar nu cer oare prea mult?

Mimica: Mamaia va însemna pentru noi mult, poate chiar mai mult decît festivalurile care au rămas în urma noastră ca o amintire plăcută. Nu este important cine va primi trofee, ci dacă ele vor fi o recunoaştere a celor mai puternici. Festivalul n-ar îndrăzni să aducă prejudicii autorilor sau filmelor, originii lor naţionale sau alegerii tematicii, deoarece adevăratele valori sînt cu mult mai importante şi numai prin ele poate fi ţinut minte un festival.

Poate că la festival ar trebui să întîlnim ceea ce găsim în studiourile noastre, în mediul nostru: căldură şi toate condiţiile de afirmare a individualităţii creatoare. După cîte ştiu despre pregătiri, cred că Festivalul de la Mamaia se va desfăşura în totalitatea sa sub semnul entuziasmului şi al dragostei pentru film şi acest lucru a constituit întotdeauna o bază solidă pentru succes. La urma urmei, totul depinde de autori. Vom dezamăgi oare Mamaia şi pe cei ce cred în noi?

Petar VOLK

De vorbă cu PAUL GRIMAULT

aceea, numai după aceea lucrez la stilul personajelor. Fac un film doar atunci cînd am chef să-l fac şi niciodată la comandă sau în scopuri publicitare. Nici n-aş putea cred să procedez altfel.

— De ce v-aţi constituit o echipă?

— Nu se poate fără ea. Desenul animat cere o muncă extraordinară, mai ales dacă vrei să-ţi asumi toată răspunderea de autor. Singur, practic, nu se poate lucra, mai ales dacă ţi-ai ales ca meserie pe viaţă, animaţia. Ca să faci un scurt-metraj o dată la un an sau doi, rişti să te sclerozezi. La început am fost doar François Hugo şi cu mine. Pe vremea aceea nu ştiam nici unul nimic. Am învăţat unul de la altul realizînd un prim film cu marionete. Apoi, împreună cu Sarrut am înfiinţat o societate, «Les Gémeaux» care încetul cu încetul s-a dezvoltat pînă a ajuns o mică industrie. Prima ei peliculă se chema *Domnul Pipe pictează*. De la 25 de oameni cîţi eram am ajuns la peste o sută. Pe vremea aceea constituiam cea mai mare întreprindere de animaţie din Europa.

— În ce an?

— Ne-au trebuit patru ani ca să facem *Păstoriţa şi Hornarul* iar primele proiecţii publice au avut loc în 1952. Deci, cam prin 1948. A fost o muncă cu adevărat colectivă atît cu Jacques Prévert care a scris scenariul cît şi cu toţi desenatorii şi tehnicienii.

— Şi după *Păstoriţa*?

— Am ieşit ruinat. A trebuit să ilustrez iar cărţi, să schiţez decoruri. Dar n-am abandonat animaţia şi aşa am ajuns să formez cîteva talente: Colombat, Laguionie şi mulţi alţii.

— Care este metoda dumneavoastră personală de lucru?

— După mine nu există un autor complet. Nu e cu putinţă să ştii să scrii, să desenezi, să animezi, să transpui în imagini, să montezi etc.... De aceea fac apel la alţii care ştiu anumite lucruri mai bine ca mine. Întotdeauna am căutat să lucrez cu un scenarist, în majoritatea cazurilor cu Jacques Prévert.

— Nu adaptaţi uneori cărţi pe care le-aţi citit şi v-au plăcut?

— Nu-mi place să asociez imagini unui text gata scris şi tipărit, unei muzici existente. N-am nimic împotriva adaptărilor, dar mie nu mi se potrivesc. Eu mă înţeleg cu Prévert şi împreună cred că avem ceva de spus publicului...



Domnişoara şi violoncelistul de J.F. Laguionie în care autorul a folosit o tehnică «perimată», după părerea criticii de specialitate.



De vorbă cu J. F. LAGUIONIE

— Ce v-a atras spre animaţie?

— Întîmplarea. Făceam marionete cînd l-am întîlnit pe Paul Grimault. Intenţia mea era să schiţez decoruri de teatru şi m-am ocupat de acest lucru mai mulţi ani de zile. Şi nu mi-a stricat de loc. Grimault m-a învăţat tot ce ştiu în animaţie. El mi-a fost profesor şi sfătuitor.

— Consideraţi filmul de animaţie ca ultima dvs. etapă cinematografică?

— Deocamdată îmi dă posibilitatea să mă exprim, dar aş vrea să filmez pe viu, în direct. Evident însă că e mult mai greu.

— Vă sperie?

— Puţin, mai ales pe planul ideilor. Acum dispun de o libertate totală. Creez o poveste şi nişte personaje şi pot să le modelez cum vreau. Cu actorii e altceva!

— De ce vreţi să faceţi altfel de cinema?

— Filmul de animaţie e handicapat de faptul că spectatorul nu se identifică niciodată cu personajele. N-ai ce-i face. Oricît de realiste ar fi desenele şi decorurile, oricît de adevărată povestea, nu poţi face nimic împotriva efectului de non-participare a spectatorului.

— Totuşi copiii se identifică cu personajele animate.

— Tocmai, copiii sînt singurii care pot s-o facă. Poate că omul adult e prea «traumatizat» de realitate şi nu mai ştie să viseze decît atunci cînd vede oameni ca el, în carne şi oase. Nu ştiu.

— Să fie oare vina lui Walt Disney?

— Categoric. Disney a făcut atîtea filme de desen animat şi numai pentru copii, încît ani de zile n-am cunoscut cu toţii altceva. Avînd în vedere că tematica lui era mereu aceeaşi, adresată copiilor, desenul animat îşi revine acum anevoie şi o porneşte greu pe alte căi. Spectatorul nu este educat să primească altceva, sau mai bine zis e prea bine educat de Disney. Iar distribuitorii şi mai şi. Totuşi eu sper că nu ne vom da bătuţi. Grimault a şi reuşit să facă cîte ceva în direcţia asta în Franţa.

— De ce folosiţi tehnica hîrtiei decupate?

— Din economie.

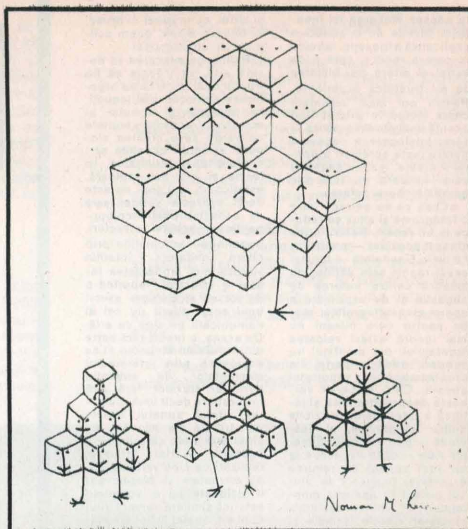
— Care este concepţia dvs.?

— Nu am o concepţie à priori. Toate metodele sînt binevenite. E datoria realizatorului s-o aleagă pe cea care-i convine lui mai mult. Pentru mine contează în primul rînd subiectul pe care-l dezvolt.

— După proiectarea filmului *Domnişoara şi Violoncelistul* vi s-a reproşat o tehnică învechită. E adevărat?

— E adevărat că am fost învinuit de o tehnică «perimată». Nu neg că am folosit aşa ceva, dar la rîndul meu aş vrea să pun şi eu o întrebare: nu credeţi că tot ce era de inventat s-a inventat încă de la începuturile cinematografului? Aceşti «moderni» nu fac decît să treacă pe seama lor inovaţii vechi, ca să mă exprim aşa. De ce n-am avea dreptul să utilizăm tehnica folosită acum o jumătate de veac? Ştiu că acest prim film al meu este departe de a fi desăvîrşit... Vreau să repet însă că ceea ce contează pentru mine este mai întîi povestea pe care o spun şi nu voi cădea niciodată în extaz în faţa unei pete de culoare sau a unui grafism încîntător. Desenul animat nu este pictură animată: este cu totul altceva!

Două opinii despre Norman MCLAREN

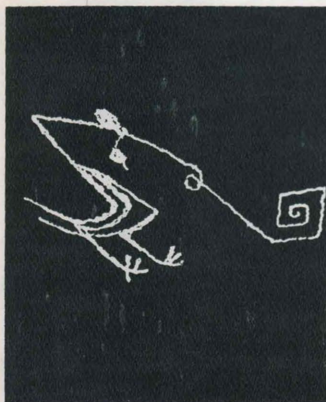


Mozaic sau noi mijloace de a te juca cu formele geometrice.

Picasso al animaţiei?



BLINKITY BLANK poem sclipitor al clipirii



Trei ore petrecute în universul lui McLaren sînt de natură să te edifice asupra anvergurii personalităţii lui, astfel încît epitetul «genial» să nu pară nici exagerat, nici hazardat. Am asistat la perindarea fazelor acestei prodigioase creaţii, cu sentimentul că trăiesc un impresionant fapt de artă investit cu profunde valori de creaţie şi cu un meşteşug prestigios. Dacă i-aş căuta lui McLaren un corespondent în arta contemporană, l-aş asemăna cu Picasso, referindu-mă la capacitatea unică de a circula prin toate genurile şi stilurile, inventînd genuri şi stiluri noi, utilizînd şi înviind o mare varietate de materiale, cu un har egal. Atingînd o piatră sau o bucată de hîrtie, un ciob de sticlă sau un vas de pămînt, o pînză sau o plantă, Picasso le înscrie cu o mişcare spontană (de o spontaneitate născută din îndelungi elaborări, meditaţii şi experienţe) în zona artei; el supune materia, îi dă chipul şi asemănarea artistului, construieşte lumi inedite, de o convingătoare organicitate.

Ca într-un fel de vertiginos rezumat al istoriei artelor, întîlnim în retrospectiva McLaren stilul clasic, cel macabru romantic, pastorala, comicul concret şi abstract, suprarealismul, simbolismul, figurativul şi non-figurativul, totul purtînd amprenta unei puternice individualităţi înzestrate deopotrivă cu un înalt intelect, cu sensibilitate, cultură şi o deosebită forţă de expresie.

Ca în toate operele majore, în cele mai reprezentative producţii ale lui McLaren, asistăm la colaborarea dintre rigoarea aproape ştiinţifică şi spiritul imaginativ, dezinvolt, astfel încît opera e solidă, constituită, fundamentată, comunicînd totodată farmecul unei permanente libertăţi interioare.

Mc Laren, ca şi Picasso, poate lucra cu orice material, fie că pictează direct pe peliculă, fie că foloseşte oameni sau obiecte, talentul lui «animă» totul. Un scaun poate fi cochet, răzbunător, tandru, un om poate fi mînuit ca un obiect. Excepţională mi s-a părut dramatizarea unui romb de cifre, în care, pe un ritm de o rafinată continuitate, s-au produs ostilităţi şi reconsilieri, în care cifra 5 s-a dovedit a fi irascibilă, în care, ca într-un careu uman, au avut loc rumori, mişcări de trupe, înfruntări de caractere, stupefacţii, nervozităţi, exaltări. McLaren a reuşit performanţa fără precedent de a sugera, printr-o cinetică specială, caractere umane, cu ajutorul semnelor abstracte convenţionale, înfăţişînd cu ele, asemeni prozatorului, conflicte recognoscibile, cu acumulări, gradaţii, apogeu şi rezolvare.

Ceea ce însă, personal, mi-a provocat cea mai mare emoţie artistică, a fost descoperirea de către McLaren a unui mod de a interpreta muzica, în echivalente vizuale perfecte. Poeţii au pomenit deseori despre astfel de corespondenţe, despre culoarea vocalelor, despre sonoritatea culorilor — dar niciodată pînă acum nu am simţit cu atîta acuitate transpunerea *exactă*, deşi interpretată, în vizual, a celor mai subtile planuri şi sensuri muzicale. *Liniile orizontale* şi *Liniile verticale* reprezintă o performanţă de clasă, în care ascetismul mijloacelor pune şi mai mult în valoare vibraţia intimă a fiecărei deplasări de linii, lirismul şi nostalgia cuplurilor abstracte, graţia grupurilor pe transparenţa schimbătoare a culorii din fundal. Dacă astfel de transpuneri — pe jazz modern — pot încă părea oarecum improvizate, echivalarea plastică a uneia din cele mai stricte forme muzicale — canonul — nu mai lasă nici un dubiu asupra faptului că McLaren este şi un muzician exemplar, de o impecabilă calificare. Ca o adevărată «artă a fugii» pentru ochi, artistul «arată» vocile, închipuind, de astădată, nu un exerciţiu ascetic, ci o anecdotă cu oameni şi pisici, cu un umor stăpînit de un irezistibil efect. Intrarea vocilor, contrapunctarea lor, registrul în care se plasează pînă la «stretta» finală (comprimare uzuală în stilul fugii), nuanţele de intensitate, precipitările şi încetinirile, toate aceste specificităţi muzicale sînt comunicate vizual fără nici o derogare de la partitură.

S-ar mai putea vorbi pe larg despre tehnica lui McLaren, despre cromatismul lui, despre misterioasele explozii şi ornamente ritmate, despre excepţionalul lui simţ al vitezei. Opera lui e suficient de vastă şi atît de violent originală, încît poartă în ea substanţa unor multilaterale comentarii.

Cert este că retrospectiva McLaren organizată de *Cinematecă* a constituit un eveniment artistic de prim rang şi că emoţia stîrnită atît oamenilor de artă cît şi publicului larg se însoţeşte cu bucuria de a fi obţinut, prin intermediul unei discipline recente şi aparent circumscrise, date noi în cunoaşterea frumuseţii şi semnificaţiei lumii.

Nina CASSIAN

O estetică a „devenirii"

În domeniul cinematografiei de animaţie, Norman McLaren este indiscutabil personalitatea cea mai adînc investigatoare, mai pasionată de experiment, mai deschizătoare de drumuri în direcţia folosirii a noi mijloace de limbaj şi expresie: calităţi care ilustrează deopotrivă un temperament, o anumită structură intelectuală şi o concepţie.

«Animaţia — spune Norman McLaren — nu este arta desenelor care se mişcă, ci a mişcărilor desenate. Ceea ce se petrece între o fotogramă şi alta e mult mai important decît ceea ce există în fiecare fotogramă. Aşadar, animaţia este arta de a trata ştiinţific intervalele invizibile existente între fotograme».

Din punctul de vedere al faimosului cineast, principiul enunţat mai sus (căci aici nu este vorba propriu-zis de o definiţie, ci de un principiu metodologic) comportă poate mai mult o aplicaţie procedurală; dovadă că foar-

te adesea McLaren își însoțește filmele de o adnotare explicativă a inovației tehnice la care a recurs, spre a da astfel și altora posibilitatea de a-i fructifica experiența. Pentru noi însă cuvintele citate includ în primul rînd esența unei gîndiri estetice, a cărei înțelegere e necesară pentru juste aprecieri a operelor create, mai cu seamă a celor în care nu intervine narația și reprezentarea.

«Ceea ce se petrece între o fotogramă și alta» se reduce la un raport. Pentru orice cineast adevărat — o știm încă de la Eisenstein — tocmai acest raport este dătător de măsură pentru puterea de sugestie și de exprimare a operei cinematografice; motiv pentru care nimeni nu mai ignoră astăzi valoarea montajului; dar montajul nu acoperă decît o parte din problematica raportului amintit. Cînd McLaren vorbește despre «tratarea științifică a intervalelor invizibile dintre fotograme», el deschide — prin exemplul filmelor sale — căile de acces la un vast capitol de resurse expresive, implicate la dînsul nu atît în operația montajului, cît în succesiunea efectelor vizuale formale și în secvențele care le grupează; iar secvențele se pot întinde uneori la McLaren pe dimensiunile întregului film. Folosind cunoscuta-i tehnică personală, a desenării sau pictării direct pe peliculă, marele cineast canadian se dispensează de limita fotogramei; el își ia libertatea de a compune imaginile mult dincolo de strînsorile cadrului, obținînd astfel un efect aparte de fluență și continuitate, un fel de compoziție în succesiune, care asigură organicitatea și unitatea mișcărilor pe suprafața și pe parcursul total al benzii filmate.

Am avut curiozitatea să studiez *Capriciul în culori* la masa de montaj. Am urmărit fiecare desen și pictură în parte. Descompusă static în elementele care pe ecran, suprapuse, îi creau viața, FRUMUSEȚEA se prezenta *alta*, dar se păstra întreagă. Desprinsă de sunet, curgerea ei mută și înceată oferea privirilor imaginea unor insule de corali, văzute din cer, despicînd șuvoiul colorat al curenților oceanici, amestec de ape calde și reci, încleștate din loc în loc în vîrtejuri și despletindu-se apoi într-un joc vertical de unde. Uneori, cînd lăsam filmul să se proiecteze, mari aripi deschise, planînd peste o urzeală de volburi și subțirimi, fîlfîiau cu sutimea unei secunde. Opream zborul peliculei și deodată pîlpîirile fulgului se transformau într-o dantelă metalică, tăioasă, cu o lucrătură în filigran. Am înțeles atunci că McLaren își compune lumea de infinit și de inefabil cu tot ceea ce, luat izolat, apare mai precis și mai conturat. Mișcarea e cea care, iluzionînd retina, presărînd-o cu năluciri, naște din concretul vitezei, într-o încordare sporită, vagul abstract și indispensabil al poeziei. Captasem în năvodul peliculei imobilizate ceea ce McLaren numește desenul mișcării.

Ca orice estetică a mișcării, estetica lui McLaren este prin excelență o estetică a devenirii, a trecerii din ceva în altceva, exprimată în cazul de față prin uluitoare metamorfoze audio-vizuale, prefaceri de sonoritate liniară în melodie figurată, ca în *Fleacuri* sau alternanțe de aurore și crepusculuri ale unuia și aceluiași contur, ca în *Găina cenușie*, peisaj și mișcare colorată de aprindere-stingere, ca mai tîrziu și altfel, nu graduat ci brusc, în *Blinkity Blank*, poem sclipitor al clipirii.

Pentru ca mișcarea să devină artă, ea trebuie să fie fructul unei regii, să se organizeze conform unei legități, în principal a ritmului și armoniei; această legitate converge spre crearea singurei structuri capabile să-i confere operei unitatea. În forma ei cea mai lapidară, estetica lui McLaren nu este decît expresia voinței sale de a ilustra poetic componentele acestei structuri, punctîndu-i articulațiile prin cîte-o metaforă. Intenția vizează aici modalitatea însăși a structurii, epurînd-o de tot ce ar putea-o aservi unui scop diferit de cel al comunicării pe sine ca artă. De aceea, o însemnată parte din filmele lui McLaren ni se adresează prin intermediul elementelor de sugestie pură, al aluziilor fără altă intrerupere decît linia, culoarea, ritmul, sunetul, tratate ca atribute ale mișcării, ba chiar mai mult: ca *expresie* a mișcării. Astfel înțelese, realizări ca *Linii verticale*, *Linii orizontale* și *Mozaic* pot fi vizionate cu o voluptate estetică similară audierii unui concert, dublat la fiecare măsură de corespondentul ei pictural.

Cu excepții puține și rămase aproape fără ecou pînă la McLaren elementele de sugestie arătate mai sus nu erau folosite independent de suportul lor natural: zborul trebuia să aparțină păsării, culoarea roșie focului. McLaren a dat culoare zborului și elan plutitor culorii, lăsînd închipuirii noastre rolul de a le atribui un sens concret prin analogie cu realitatea: în același fel a colorat sunetul și a sonorizat culoarea. Cu trei sferturi de veac înaintea lui, în literatură, Rimbaud nu făcuse altceva în celebra sa poezie *Vocalele*, fundamentînd pentru viitorime o estetică a echivalențelor, plină de consecințe.

Recunoscîndu-se în McLaren un poet, s-a observat, pe bună dreptate, că întîlnim în acesta mai mult pe omul de rigoare decît de fantezie; ceea ce revine la a constata că în filmele sale predomină lirica disciplinii, cîteodată chiar lirica unei anumite geometrii. Judecînd după filme ca *Aritmetica*, *Mierla*, *Canonul* și deja citatul *Mozaic*, evoluția de stil a cineastului canadian pare să fi fost călăuzită de postulatul tot mai severei încadrări a imaginii în ritm și măsură, cu un apel corespunzător la muzicalitatea și culorile sobre. Dar McLaren este și un artist plin de umor, umorul fiind adesea chemat să compenseze nuditatea rigorii; el se împletește armonic cu sentimentul, spre disprețul total al celui mai vag sentimentalism, într-o competiție imaginativă care substituie anecdotei evenimentul-mișcare. Acesta e de fapt tîlcul cinematografic al unui film ca *Povestea scaunului*, unde gîndirea stilistică a realizatorului își imprimă astfel pecetea cu tot atîta consecvență ca și în operele de pronunțată factură abstractă.

McLaren e un artist care nu poate fi imitat. Experiențele sale pot fi însă larg fructificate și constituie o bază, de acum înainte inalienabilă, a oricărei poetici a filmului de animație. Sunetul sintetic și imaginea desenată direct pe peliculă, puse în slujba celui mai înălțător imn adus culorilor și mișcării, rămîn marile cuceriri încă neepuizate ale celui mai inventiv dintre cineaști.

Radu BOGDAN

Panoramic peste platouri

în timp
la mama



uri

p ce
maia...

...la Buftea, după pregătiri îndelungi și serioase, după multe probe, *Dacii* au început să pună stăpînire pe platouri. Trei platouri și cetatea construită în exterior pentru *Serbările galante* le aparțin. De două ori pe săptămînă, echipa de cascadori, prima în Buftea pe care regizorul și-a alcătuit-o din sportivi (nu se poate un astfel de film fără o asemenea echipă — spune Sergiu Nicolaescu și are dreptate) se antrenează cu conștiinciozitate în vederea luptelor pe care le vor avea de susținut cu dacii. (Foto 1)

— Va fi o superproducție?

— Da. Ecran lat, color, figurație multă, actori remarcabili ca Emil Botta, Geo Barton, I. Dichiseanu, Amza Pellea, Niculaie Secăreanu — vedete internaționale: Marie José-Nat, Pierre Brice, Georges Marchal. Va fi o superproducție, dar nu în detrimentul bunei calități dramaturgice, chezășia fiind scenariul lui Titus Popovici.

— În ce măsură respectați adevărul istoric?

— Integral. Filmul va reda două fapte istorice binecunoscute: războiul lui Decebal cu Domițian (87 e.n.) și moartea generalului Fuscus.

— Culoarea și cinemascopul nu vor modifica caracterul grav al acelui război?

— Nu, în primul rînd, pentru că filmul nostru nu va fi strident colorat. Apoi eu țin neapărat ca războiul să arate așa cum e. Războiul înseamnă mizerie și asta vreau să se vadă bine în filmul meu.

— Dialogurile sînt în spiritul epocii?

— Da, dar transmise într-un limbaj modern și rostite simplu, fără emfază, fără declamație. Țin foarte mult la autentic și adevăr în jocul actorilor, în costum și în dialog. Aș vrea, dacă se poate, publicul să uite că are de-a face cu actori.

— Ambiții?

— Vreau să nu rămîn dator în fața publicului care așteaptă cu nerăbdare un astfel de film.

1





2

3



În afara *Dacilor* și în afara filmului lui Cristu Poluxis, *Fantomele se grăbesc*, care se termină (Ana Szeles și György Kovacs (Foto 2—3) filmau aproape zilnic în decorul de pe platoul nr. 3), la Buftea toată lumea se afla în faza căutărilor.

Mircea Drăgan căuta șase femei pentru noul său film, *Golgota*. (Scenariul: Mircea Drăgan și Nicolae Țic.) În fața aparatului de filmat,

În timp ce la Mamaia...

actrița Draga Olteanu. (Foto 4)

Manole Marcus își căută interpretele pentru filmul *Zodia fecioarei* (scenariul: Mihnea Gheorghiu). *În fotografie — Manole Marcus în dreapta, Margareta Pogonat și operatorul Sandu Întorsureanu.* (Foto 5).

Probele pentru *Ultima noapte a copilăriei* s-au terminat. Dacă tînărul Tunsoiu Liviu (foto 6), elev în clasa XI-a la Școala de muzică, va fi sau nu va fi eroul principal al filmului, asta încă nu se știe. Distribuția nu a fost încă hotărîtă. Dar nu asta e cauza «disperării» lui Savel Stiopul (foto 7). Judecînd după zîmbetul asistentului său, Remus Nasta, se pare că în regizorul Savel Stiopul moare un bun actor. (Foto 8)

UN FILM, UN ÎNCEPUT: Această fată fermecătoare.

Cel mai la începutul începutului se află totuși Lucian Bratu, cu filmul său făcut după scenariul lui Radu Cosașu, *Un balonseide spre singurătate*, care între timp a primit un nume mai cinematografic: *Această fată fermecătoare*. Un film care se înscrie în categoria etichetată atît de sărăcăcios: filme despre tineret. La urma urmelor, eticheta nici nu are atîta importanță.

L-am întrebat pe Lucian Bratu dacă materia primă, scenariul, îl satisface.

— Este singura certitudine în această fază de neliniște, de căutări, de... incertitudini. E un scenariu care îmi dă foarte multe satisfacții, bucuria că *e ceva* și speranța că filmul va ieși bine.

— **Cum vă gîndiți să-l ecranizați?**

— În concepția mea, filmul urmează să fie realizat pe viu. Nu că aș ține neapărat să fac «ciné-vérité», dar fata fermecătoare circulă prin tot Bucureștiul, parcurge multe și diferite medii, oferindu-mi posibilitatea de a prospecta orașul nostru, de a-l înfățișa în adîncime din punct de vedere viață, locuri, oameni. Aș vrea să renunț total la figurație. Am senzația că filmîndu-mi actorii pe o stradă plină de oameni care trec întîmplător, obțin senzația de viață și de adevăr mai bine decît recurgînd la înscenări.

— **Nu va fi un decalaj de atmosferă între eroii dumneavoastră și cei întîmplători?**

— Pentru asta am cerut concursul operatorului Tiberiu Olasz. Am nădejdea că el mă va ajuta să evit decalajul. Tiberiu Olasz a fost documentarist și am mare încredere în ochiul lui format pe adevăr de viață. Pentru același motiv, am ales ca decorator pe Giulio Tincu, un om cu mare respect pentru adevărul artistic și de viață. Vom avea decoruri foarte puține pentru că intenționez să filmez în ceea ce se cheamă interior concret, dar am nevoie ca acelea puține construite, să nu se deosebească cu nimic de cele naturale. În măsura în care e posibil, intenționez să nu utilizez nici costume cusute în atelierele noastre, ci provenind din garderoba actorului.

— **Cum veți rezolva problema dialogurilor? Cele luate în priză directă, în rumoarea străzii nu vor fi utilizabile?**

— M-am gîndit și la asta. Se vor postsincroniza, firește, dar după o bandă-«ghid» pe care actorul o va asculta la cască în momentul postsincronizării...Problema acestor filmări presupune sigur și realizarea unor utilaje speciale pentru mobilitatea aparatului de filmat în interioare concrete, unde nu se pot disloca pereții. Afară va trebui să găsim modalități de a nu atrage atenția trecătorilor... Va fi un film cu probleme.

— **Problema cea mai mare mi se pare a fi găsirea interpretei principale.**

— Asta e adevărat. Trebuie să aibă un farmec real, o spontaneitate deosebită și mai ales să înțeleagă exact acest stil de lucru «pe viu».

— **Restul distribuției?**

— Nu, încă nu am nimic. Deocamdată nimic. Superbă fază a unui film, aceea în care mai poți spune încă: nu știu nimic.

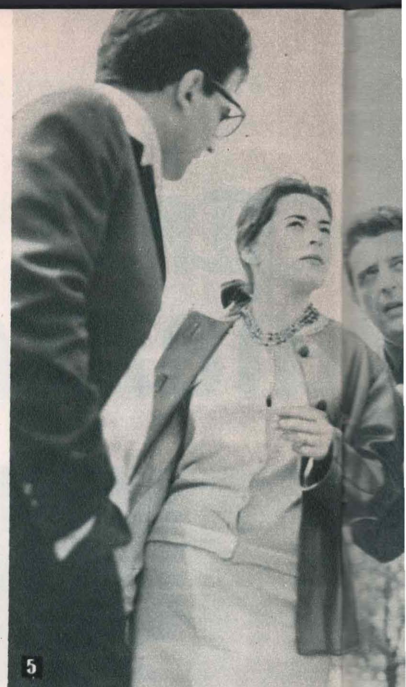
*

Peste toate serioasele și multiplele preocupări ale studioului, într-o zi a sosit în vizită pe platouri elevii unei Școli generale de 8 ani care au ținut neapărat să se fotografieze împreună cu regizorul lui *Harap Alb* (foto 9).

Și iată cum Gopo nu poate lipsi din nici unul dintre numerele revistei noastre.

Emil NICOLAU

Foto. A. MIHAILOPOL


5


4

6


8




9




7

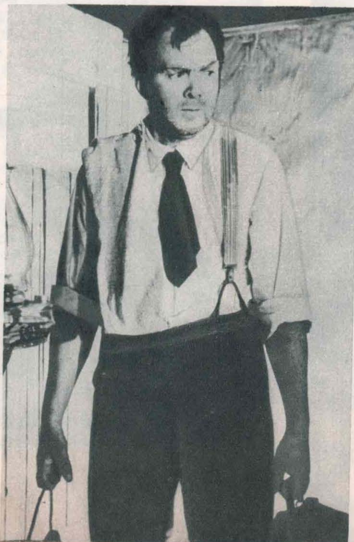
cinema

Un film pe lună



DILIGENȚA vehicul al destinului

DILIGENȚA, o producție a studiourilor americane.
REGIA: **John Ford.**
SCENARIUL: **Dudley Nichols (după** Haltă la Lordsburg) **de Ernest Haycox).**
IMAGINEA: **Bert Glennon**
MUZICA: **Boris Morros.**
INTERPRETEAZĂ: **Claire Trevor, John Wayne, Thomas Mitchell, John Carradine, Andy Devine, George Bancroft, Louise Platt**



Doctorul Boone (Thomas Mitchell).

Despre *Diligența* se poate afirma orice: chiar și o gugumănie, sau mai ales. E un privilegiu al clasicității acesta de a putea fi abordată oricînd, oricum, de oricine; și e birul pe care trebuie să-l plătească prestigiul.

Pare-se că într-adevăr, dintre cele 55 de western-uri ale lui Ford, cel mai bun este acesta; cel mai bun, pentru că e realizat cu maturitatea mijloacelor creatoare. Este o pildă antologică despre cum trebuie făcut un film: nu un film genial, sau mare, sau psihologic, sau de aventuri, sau «de autor», ci *un film*. Clasic, se știe, este adjectivul care se acordă operelor care, prin cuprins și prin însușiri de construcție, sînt demne de a fi studiate în clasă. Calitatea primordială, fundamentală — din cîte cred eu — într-un film (și *Diligența* are în chip evident această calitate) este selecția. Despre ce anume selecție e vorba? Pentru ca o povestire să intereseze, nu numai momentan, ci să și rămînă în amintire, pentru ca să poată interesa și mai tîrziu, deci pentru ca să poată interesa oricînd, trebuie să fie una, una singură. Să aibă deci un caracter de unicitate (unicitatea fiind înțeleasă aici în dubla ipostază a unicului: un fapt singur, nerepetabil, care-l izolează din mulțimea de fapte posibile și, în același timp,un singur fapt). Astfel spus, autorul trebuie să știe să selecteze dintre întîmplările care-i solicită atenția acea întîmplare, numai *una* susceptibilă de a stîrni interesul unui număr cît mai mare.

Această rigoare în selecția evenimentelor — un singur fapt, dar expresiv și epuizat din toate unghiurile de abordare — această unicitate duce, nu numai etimologic, dar și logic la o altă lege de creație (lege care, atunci cînd este respectată, se transformă în calitate), și anume la unitate. Opera trebuie să fie unitară, să aibă adică un punct de forță, un nod în care să se rezolve toate convergențele povestirii respective. Unitatea, superior înțeleasă și în dialectica riguroasă a compoziției, duce la rîndu-i, la atît de visata conciziune. Realizarea armonioasă a acestor trei premise teoretice este în funcție de simplitate. Simplitatea este garanția clarității (firește, e vorba de simplitatea operelor de valoare, căci numai ele trebuie luate în considerare în cazurile teoretice). Logica expunerii, progresia acțiunii, expurgată de nesemnificativ — nesemnificativul artistic — simplitatea mijloacelor de construcție, unicitatea și

unitatea evenimentului, conciziunea, toate aceste însuşiri necesare (la care e neapărat nevoie să se adauge «talentul» autorului, mai bine spus darul de inefabil creator) justifică interesul publicului, asigură durabilitatea, permanenţa în durată, conferă acea nobleţe pe care o pomeneam mai înainte şi care obligă: clasicitatea.

Toate aceste însuşiri — ideale în fond, şi coexistente mai mult în plan teoretic — pot fi întîlnite în filmul lui Ford, ca într-un sinopsis.

Diligenţa e un film care trebuie văzut şi re-văzut, gustat ca un vin vechi şi bun. Şi vinurile vechi nu se descriu, se beau. O înghiţitură poate fi însă elogiată şi, cu acest prilej, analizată respectuos, cu nemărturisita speranţă că vom dibui secretul de soare al podgoreanului. Iată-ne, aşadar, la secvenţa finală, în Lordsburg, punctul terminus al traseului diligenţei. Diligenţa a fost de fapt pînă acum locul unitar al acţiunii, un loc unitar în mişcare, deplasîndu-şi personajele în decoruri diferite, păstrîndu-le însă permanent pe parcurs unitatea de grup.

Procedeul izolării unui grup uman eteroclit într-un spaţiu dat — fix ori în mişcare — e vechi de cînd lumea, dar utilizat cu ingeniozitate se dovedeşte întotdeauna bogat în surprize de ordin etic şi estetic. Cursa diligenţei i-a prilejuit regizorului un expozeu quasi-biografic, din detalii de acţiune existenţa tuturor personajelor — călătorii — recompunîndu-se în evoluţie. Diligenţa este vehiculul destinului lor şi, într-un anume sens, chiar un vehicul al destinului pur şi simplu. În tot cazul, între Tonto, oraşul de plecare (în film) al cursei *Overland Stage Lines*, şi Lordsburg, punctul terminus, spectatorul este un *călător* care ia parte la evenimente — şi bagă de seamă că a fost pasager abia la sfîrşitul filmului — un călător în faţa căruia se leagă, se desfac, se ciocnesc destinele celorlalţi, pe care hazardul (numai aparent) al călătoriei i-a întrunit. Destinul i-a însoţit în cursă, dar îi aşteaptă în ipostaza lui fatală, în Lordsburg, la capătul cursei şi, pentru unii, al existenţei. Existenţa tuturor participanţilor se rezolvă într-un plan sau în altul acolo, la sfîrşitul călătoriei. Bancherul fraudulos şi antipatic e arestat, Ringo Kid îşi împlineşte vendetta şi îşi găseşte dragostea, Dallas, fata pierdută, îşi recîştigă demnitatea, recele Hatfield, aristocratul misterios, îşi încheie existenţa la porţile oraşului, Lucy Mallory îşi găseşte soţul în viaţă etc. Sfîrşitul sumbru al unuia dintre eroi (Hatfield) este compensat de naşterea copilului doamnei Mallory. Diligenţa soseşte la destinaţie cu acelaşi număr de călători. Viaţa s-a îmbarcat precaut înaintea morţii şi echilibrul e păstrat.

Iată cum se consumă răzbunarea (justificată) a lui Ringo Kid, care a venit să-i ucidă pe cei trei fraţi Plummer, tîlhari şi asasini. Răzbunarea lui Kid e investită cu o aură morală, în acele vremuri tulburi, cînd legea nu prea putea să ţină în respect nelegiuirea, exterminarea criminalilor fiind un act de asanare socială, orice bărbat onest fiind dator să intervină. Sînt două scene, una care se petrece pe străzile din Lordsburg, noaptea, şi cealaltă în interiorul *saloon*-ului, pe care fraţii Plummer, care terorizau oraşul, l-au părăsit cu puţin timp înainte, porniţi în căutarea lui Kid.

Fraţii Plummer*) înaintează cu armele în mîini pe o stradă pustie. Prin faţa lor trece o pisică neagră, care le taie drumul şi în care Ike Plummer trage un foc de revolver, dar o ratează. El rosteşte, rîzînd, cîteva cuvinte doar: «*Ah, ah! Cît pe-aci... rămîne pentru data viitoare!*» Luke Plummer, cel mai mare dintre fraţi, rămîne impasibil, în timp ce pe stradă panica provocată de detunătură îi grăbeşte pe ultimii întîrziaţi. Un călăreţ galopează speriat. Liniştea revine. N-au mai rămas decît cei trei, cu Luke, şeful lor, decanul de vîrstă, la mijloc. Văzuţi din faţă, înaintînd spre aparat.

Apoi, văzuţi din spate, cînd au ajuns la capătul străzii. La celălalt capăt apare umbra lui Ringo, care înaintează spre ei. În planul următor, Ringo, văzut din spate, în timp ce înaintează şi, în depărtare, cei trei apropiindu-se. (Remarcaţi simplitatea montajului alternat, care sugerează în 3 planuri numai, opoziţia adversarilor, opoziţie care pînă acum fusese sugerată numai teoretic, cei trei fraţi şi Ringo fiind arătaţi separat, în locuri diferite.) Înaintarea mutuală continuă (văzută de sus, din spatele lui Ringo); apoi, din nou Ringo, mimat din faţă, înaintînd cu arma pregătită, venind din umbră, spre lumina unui felinar. Alt plan apropiat, cu fraţii înaintînd. Alt plan al lui Ringo privind spre aparat şi continuînd să înainteze. *Suspense*-ul este realizat în şase planuri care nu depăşesc 1'30" de proiecţie! Cînd emoţia spectatorului, surescitată de alternanţa de planuri a ajuns la punctul maxim, de la care înainte poate începe slăbirea încordării, Ringo (în acest al şaptelea plan) intră într-o zonă de umbră, se asvîrle brusc la pămînt şi trage spre aparat. Rafală şi schimb de focuri.

În planul opt, Dallas, care-l iubeşte pe Ringo şi care a căutat să-l convingă să renunţe la răzbunare, Dallas, văzută de sus, lîngă o punte, departe de locul acţiunii principale, şopteşte: «*Ringo! Ringo!*», îşi îngroapă faţa în mîini şi plînge. Aici se isprăveşte secvenţa străzii.

Imediat după ea, o scurtă secvenţă, de aproximativ 40", interiorul *saloon*-ului. Primul plan, lîngă bar, toţi *rancherii* stau nemişcaţi cu ochii aţintiţi la uşă. Tăcere. Uşa se deschide. Oamenii se îndepărtează cînd apare Luke Plummer, şeful.



Un fost magistrat, Hatfield (John Carradine), un voiajor comercial (Donald Meek) şi un medic decăzut (Thomas Mitchell), trei din călătorii care participă la această aventură a existenţei.

Luke păşeşte spre bar foarte încet, foarte rigid, foarte dur. Este limpede pentru toţi, inclusiv pentru spectatori, că fraţii Plummer, *gun men* reputaţi, l-au lichidat pe Ringo, «cavalerul dreptăţii». Toată scena a durat 30". În această clipă, de deconectare a încordării spectatorului (conflictul e rezolvat, chiar dacă soluţia îl dezamăgeşte, publicul fiind evident de partea lui Ringo Kid), Luke se prăbuşeşte mort. Scurt prim-plan de 5" al feţei lui Luke căzut. Asta e tot. Am încercat să relatez în cuvinte imaginile din aceste zece planuri în care destinul unuia dintre eroi îşi găseşte rezolvarea, zece planuri totalizînd cel mult 3', şi în care conflictul, pregătit de-a lungul întregului drum cu diligenţa (aproape 1 ceas şi 40 de minute, dintr-un ceas şi 45 cît are tot filmul), atinge paroxismul şi se rezolvă. Model de sobrietate în exprimare, de simplitate, de economie constructivă, de conciziune cu alte cuvinte. Rezultatul este desăvîrşita claritate a acţiunii, efectul emoţional puternic. Şi emoţiile artistice de calitate rămîn în amintirea oamenilor. Memoria peliculei o împrospătează pe cea a generaţiilor adulte şi o impresionează memorabil pe cea a generaţiilor tinere. *Diligenţa* e un film la fel de tînăr ca şi în 1939, şi secretul acestei tinereţi durabile e o Fîntînă a Juvenţei artistice: senectutea unei noţiuni, noţiunea de clasic.

Romulus VULPESCU

*) Relatez după decupajul regisoral al filmului, combinat cu vizionarea lui.



Ringo Kid (John Wayne) şi Dallas (Claire Trevor), condamnaţi de societate, descoperă dragostea.



Fraţii Plummer înaintează ostili către Ringo.

Un film pe lună

un KIPLING al VESTULUI

În multe privințe cineastul irlandez John Ford — autorul clasicei *Diligențe* — face parte din familia spirituală reprezentată în epoca noastră de marele poet englez Rudyard Kipling. Îi apropie pe amîndoi o concepție eroică despre viață, simțul poeziei naturii, definirea individului în acțiune, apărînd valorile spirituale ale grupului uman din care face parte. Pădurea indiană în care stăpînește eroul lui Kipling se ridică în fața noastră ca o simfonie gigantică, în care orice viețuitoare, de la minuscula gîză și pînă la om, își caută rostul și caută să afle Legea firii. Universul lui moral este supus ideii de ordine, fără de care viața s-ar desface în toate piesele din care a fost alcătuită și ar fi cuprinsă de haos. Ford «simte» natura cu aceeași intensitate, dar fără vibrația tainică care răsună în opera scriitorului englez. El nu meditează decît asupra laturii sale dure, implacabile. *Poezia lui Ford este de esență dramatică.*

În westernuri pe care le-a iscălit timp de patru decenii regizorul american este maestrul necontestat al genului. Eroii lui se mișcă într-un univers miniatural, izolați întotdeauna într-un spațiu încercuit de pericole. Ei reprezintă în acest moment umanitatea, în tot ce are aceasta caracteristic, bun sau rău, și de care depinde destinul: înțelepciune, curaj, viclenie, inconștiență, aspirație către puritate și liniște sau ură. Ford se apleacă cu nestăpînită curiozitate asupra lor, pentru a afla rosturile ascunse care-i mișcă, și care-i fac pe unii să aleagă drumul eroismului, pe ceilalți drumul lașității. E ca și cum soar a întregii lumi depinde de hotărîrea pe care o vor lua cei cîțiva izolați.

Hotarele lumii fizice în care se mișcă personajele lui Ford sînt limitate. Spațiul exercită parcă o constrîngere asupra oamenilor și îi silește să se unească. Eroii săi se află de fiecare dată într-un exil, ei nu pot reveni în lumea mare decît împreună sau de loc. *In Outcasts of Poker Flat* găsim doi lagărul căutătorilor de aur, în *Action* ranchul aurifer asaltat de bandiți, în *Air-Mail* avionul de curse, în *Prisoner of Shark Island*, temnița. În *The Informer* — inspirat după romanul compatriotului său Liam O'Flaherty — locul acțiunii este Dublinul anilor '20. Înconjurat însă de cețurile patriei sale cu razele de lumină care înoată greu prin norii de întuneric, Dublinul pare o insulă pustie, cu desăvîrșire izolată. În *Stagecoach* eroii călătoresc într-o diligență, în *The Long Voyage Home* într-un cargo, iar în *The Grapes of Wrath* într-un automobil. Orice fugă ar fi asemeni unei evadări. Diligența sau automobilul apar, pe fundamentul nisipos al deșertului, ca niște corăbii stranii în furtună.

*

Diligența este capodopera creației fordiene, capodopera westernului și unul din acele filme care au înfruntat timpul și acțiunea sa de eroziune. Filozofia lui se exprimă de astă dată cu o limpezime totală, cineastul, după nenumărate schițe, a putut da ideii care-l preocupă forma definitivă.

Într-un orășel tipic din Texas — Tonto — diligența care face curse spre Lordsburg de două ori pe lună, este gata să plece. Frumoasa Dallas este adusă de un adevărat alai. Comitetul doamnelor din cine știe ce puritană ligă a decenței locale, alungă astfel ispita din calea soților lor. Alături de ea iau loc în diligență, Dr. Boone, în permanență beat, jucătorul profesionist Hatfield, Mr. Peacock, voiajorul comercial al unei firme de băuturi alcoolice, a cărui îndeletnicire este mascată de chipul său candid de clergyman, Mrs. Lucy Mallory, șeriful Curly Wilcox, aflat în urmărirea lui Ringo Kid — aventurierul evadat din închisoare — și bancherul Gatewood.

Diligența pleacă însoțită de o escortă militară, regiunea fiind bîntuită de raidurile răzbunătoare ale Pieilor Roșii, conduse de Geronino. În curînd se asociază grupului și Ringo Kid, al cărui cal fusese rănit. El se constituie prizonier pe cuvînt de onoare, și se va bucura deci de libertatea relativă a celorlalți călători.

Diligența se deplasează straniu, ca o corabie prinsă de mare. Ca niciodată, colonadele de piatră și arhitectura insolită a marelui amfiteatru natural, care este peisajul Texasului, te duc cu gîndul la o străveche civilizație dispărută, din care n-au mai rămas decît ruinele amenințătoare asemeni unor paznici colosali, pentru a asista parcă la pedepsirea cutezătorilor care au tulburat liniștea locului. Potrivit filozofiei lui Ford, șase oameni reprezintă umanitatea. Ei trebuie să îndeplinească toate fazele ciclului de perpetuare a vieții: nașterea, dragostea și moartea. Doamna Mallory va naște într-un han pustiu. Ringo Kid și Dallas, amîndoi condamnați de societate, descoperă dragostea în timp ce Hatfield moare eroic. Călătoria dintre Tonto și Lordsburg, este *călătoria în existență*. Aventura se transformă în parabolă, fără a-și pierde spontaneitatea și vivacitatea frustă a făpturilor vii plămădite de viață.

Pe parcursul călătoriei, călătorii, ca într-un sfîrșit de carnaval, își arată în spatele măștii stereotipe pe care o poartă, adevăratul chip. La plecarea din Tonto aveam portretele inerte și banale ale imageriei populare din Far West. Individualitatea lor nu contează, Ringo Kid e Omul certat cu Legea, Curly Wilcox e Șeriful, Gatewood e Bancherul, Dallas, Prostituata. Dar pe măsură ce diligența înaintează, portretele se animă, o privire, un zîmbet, o cută pe frunte, un gest pripit sau violent, încep să aibă valoarea unor confidențe despre destinele necunoscute ale unor oameni adevărați. Imaginea artificial colorată a unui tip standard, convențional, este dată la o parte pentru a face loc unui adevăr omenesc complex, nu numai nebănuit la început, dar cu desăvîrșire opus. Jucătorul de cărți decăzut are distincția unui cavaler rătăcitor în fața iubitei din tinerețe. Răufăcătorul mărturisește noblețea unui suflet pur. Răfuiala cu frații Plummer, care are loc la sosirea diligenței în Lordsburg în luptă deschisă, este perfect justificată de morala epocii, aceștia fiind ucigașii fratelui său. (Trebuie să observăm acum, că Vestul este ultimul loc, în care s-a mai păstrat, nu pentru mult timp de altfel, duelul.) Gatewood este un delapidator, iar Dallas se poate regenera la flacăra dragostei adevărate. Ford insinuează încă o dată puritatea sentimentelor unor oameni crescuți în natura liberă și trage un semnal de alarmă împotriva moralei falsificate a metropolei, al cărei reprezentant în diligență este bancherul.

Cu o artă aflată în plenitudinea forței sale, regizorul — după ce a expus o suită reprezentativă de portrete din muzeul Grévin al Far-Westului tradițional — răstoarnă rînd pe rînd fiecare tablou, cu persistența obsesivă a reflexiei sale, că adevărul nu stă niciodată la suprafață. În film există un episod vestit care păstrează cîteva din cele mai de seamă virtuți ale genului și poate sugera copleșitoarea forță de percuție a cinematografului. Într-un plan fix, cu precădere folosit de regizor în acest film, vedem la o mare depărtare, jos, diligența mișcîndu-se ca un melc pe fundul unei mări secate de mult. O statuare bizară de piatră înconjoară scena nisipoasă, afirmînd prin dimensiunea colosală a formelor sale ridicate spre cer, insignifianța grupului omenesc și zădărnicia eforturilor lor. Nu o privire izolată de pe munte urmărește cursa, ci parcă întreg muntele privește, cu statornicia forței sale primare. Aparatul panoramează ușor, lateral, și deodată descoperim, imobili, indienii la pîndă, gata de atac. Așteptarea dinainte de atac, prelungindu-se, devine de nesuportat. Apașii par să fi țîșnit din rocă, și un același izvor elementar curge prin ei. Pericolul plutește în aerul devenit mai dens, timpul pare suspendat. Astfel că pornirea luptei propriu-zise dezlănțuie în noi un sentiment de ușurare. Nimeni nu va reuși să exprime mai bine ca cinematograful — și momentul din *Diligența* rămîne unul din cele mai perfect construite pînă acum — drama așteptării pericolului, «suspense-ul», încărcătura emoțională pînă la refuz a clipei de viață care angajează destinul omenesc.

Iordan CHIMET

cinema

Scriitori români și filmul

De cîte ori s-a discutat despre producătorul *Războiului Independenței*, Leon Popescu, s-a insistat poate prea mult pe laturile exterioare ale activității sale, pe unele aspecte administrativ-economice ale întreprinderii ce o conducea, și aceasta în dauna sublinierii tendinței importante pe care el a promovat-o: punerea filmului românesc, încă de la nașterea sa, sub auspiciile înalte ale culturii și artei. Cînd ținem seama de faptul că la vizionările de lucru ale lui Leon Popescu participă Gîrleanu, Minulescu, N.D. Cocea, C. Moldovan, A. de Hertz, I. Livescu, M. Sorbul și Liviu Rebreanu[1], cînd în filmele sale joacă Nottara, Demetriad, Aristizza Romanescu, Iancu Petrescu, Bulfinski și Marioara Voiculescu, cînd cîntărim mai atent semnificația acestor realități, nu putem să nu conchidem asupra valorii de «fapt de cultură romă-



Pădurea spînzuraţilor

REBREANU

Primul nostru scenarist

nească» a activităţii lui Leon Popescu.

Sub aceste auspicii îşi începe activitatea de scenarist Liviu Rebreanu.

Sîntem în vara lui 1912. Rebreanu abia publicase un prim volum, nu foarte luat în seamă de opinia publică, dar în care Mihail Dragomirescu descoperea «pe tînărul scriitor cel mai apropiat de Caragiale şi Brătescu-Voineşti»[2]. Proiectele marilor romane abia prindeau contur (abia anul următor — 1913 — mărturiseşte Rebreanu avea să fie anul muncii serioase). Filmările *Războiului pentru Independenţă*, începute în martie, se apropiau de sfîrşit. Era nevoie de noi scenarii. Şi aşa cum o va face permanent, Leon Popescu apelează la scriitori. Invitaţiile «către scriitori şi artişti», lansate în presă, l-au adus probabil şi pe Rebreanu la film. Asta din punct de vedere formal. Pentru că felul în care scrie scenariile Rebreanu, denotă preocupare şi atenţie deosebită, un interes cinematografic aparte, aptitudini pentru înţelegerea exigenţelor ecranului.

Drama cinematografică *Un vis năprasnic*[3] are ca erou un muncitor zidar care îmbogăţit peste noapte — fericit cîştigător la loterie — şi sub influenţa nefastă a unui profitor(«Domnul» devenit pe parcurs «Inginerul») cade treptat pradă viciului, se ruinează, ajunge în pragul sinuciderii. Intervenţia soţiei iertătoare creează happyendul şi aduce morala convenţională a filmului. Fără a intra într-o analiză detaliată a scenariului, vreau să atrag atenţia asupra felului în care Rebreanu îşi prezintă eroul muncitor, personaj de dramă socială cu totul singular pe ecranele epocii, grija deosebită pentru detaliul vizual, atenţia pe care scenaristul o acordă ambianţelor de filmat, recuzitei, concretului necesar filmării. (N-ar fi exclus ca însuşi scriitorul să fi fost chemat să-şi realizeze filmul. Pe manuscris sînt notaţi cu creionul unii dintre interpreţi, necesarul de recuzită, detalii ce ţin deja de lucrul efectiv la film.) Iată pentru ilustrare: «I. *Casă în construcţie* (în dosul parcului Oteteleşanu, colţul casei ce se construieşte la ramificarea străzilor). Pauza de la amiazi. Lucrătorii s-au dat jos de pe schele. S-au aşezat să mănînce şi să se odihnească. Unii lîngă maldărul de nisip, alţii în faţa grămezilor de cărămizi, iar alţii sus pe schele, unde i-a găsit bătaia clopotului după încetarea lucrului, stau întinşi alături de basmaua pe care au de-ale mîncării. În faţă, în colţ, între o grămadă de cărămizi şi alta de var stins şi nisip, Lazăr şade singur. Se apropie «Domnul». Acesta vine plimbîndu-se, fredonînd ca un om care a mîncat şi a băut bine, cu ţigara între măsele, învîrtind bastonul între degete. E un domn elegant; figura lui nu spune nimic, dar în colţurile buzelor nişte cute mărunte arată că e un om care-şi trăieşte traiul, fără să se sinchisească de mijloacele prin care şi-l procură. Cînd ajunge aproape de Lazăr, care cade într-un fel de toropeală resemnată, «Domnul» se opreşte şi începe să-l măsoare cu privirile pe lucrătorul care nici nu-l bagă în seamă. Privirile «Domnului» sînt în acelaşi timp şi dispreţuitoare şi compătimitoare. Compătimirea lui însă nu e decît un act de grandomanie: îi place să facă pe compătimitorul atunci cînd aceasta nu-l costă nimic. În sfîrşit, «Domnul» zăreşte pe Lazăr. Dintr-o privire înţelege că omul ăsta n-a mîncat. Se apropie deci de dînsul şi cu un gest protector îi grăieşte: — «Domnul» (înţe-



Răscoala

penindu-se pe baston și mutîndu-și țigara cu limba dintr-un colț al gurii în celălalt) Dumneata n-ai mîncat?) *Lazăr* ridică ochii spre dînsul; fața «domnului» nu-i inspiră încredere. În loc de răspuns se uită acolo de unde trebuie să vie Mindora). «Domnul» (stăruind flegmatic): Ei, și de ce n-ai mîncat? *Lazăr* (se face a nu-l auzi). «Domnul» (scoate foarte tacticos punga, scormonește un ban, pune punga iar în buzunar, întinde cu un gest mărinimos banul lui Lazăr): Poftim, voinice! Ia-ți un codru de pîine și o țuică și mănîncă bine! Nu-mi place să văd oameni flămînzi... *Lazăr* (se scoală pe jumătate și se uită foarte liniștit în ochii lui): Ce dorești dumneata, domnule! Nu cumva crezi că sînt cerșetor? (se scoală în picioare; e o mîndrie patriarhală într-însul cînd zice): Nu sînt cerșetor, domnule! Sînt muncitor, auzi? (scandînd) Mun-ci-tor...»

Ghinionul[5] este un scenariu de cu totul altă factură. Situațiile specifice comediei burlești sînt preluate cu virtuozitate filmică de scenaristul român care-și creează personajul, un funcționăraș ghinionist, stabilindu-i datele unei existențe autonome de factură comică, mai degrabă caragielească decît «à la Max Linder». Cu totul remarcabil aci mi se pare simțul pentru montaj pe care îl dovedește (în 1912!) scriitorul, profesionalitatea deosebită a redactării. Iată, spre exemplificare, un fragment: «*Pe stradă în fața casei lui Ghinion* (se vede trotuarul, poarta casei pe unde iese Ghinion, o parte din stradă cu șinele tramvaiului). Ghinion iese în poartă fugind și vine în față. Se oprește. Se uită în toate părțile. Se uită la ceas. Din toate se vede nerăbdare. — Nu vine tramvaiul, fir-ar al dracului — zice el uitîndu-se iar încolo, de unde așteaptă tramvaiul. Un vagon de tramvai cu cai vine în goană. Tăblița cu «complect» e lăsată în jos. Ghinion aleargă înaintea vagonului făcînd semne disperate cu mîinile să oprească. Vizitiul însă rîde batjocoritor și arată tăblița: «Complect». Ghinion rămîne nenorocit. Aceleași semne de nerăbdare. Alt vagon vine în goană. Tăblița asemenea. Ghinion asemenea.

Vizitiul, în loc de răspuns la chemarea lui Ghinion, dă bici cailor. Ghinion, de nenorocit ce este, se închină și scuipă în urma vagonului. Dar iată imediat alt vagon. Gol. Ghinion îi face semne. Acum vizitiul oprește. Deci Ghinion se repede să se urce...»

Dacă despre un film după scenariul *Un vis năprasnic* nu avem date, în privința realizării *Ghinionului* există unele referiri. Filmul făcea parte dintre cele anunțate de Leon Popescu la 22.VI.1913[6] ca fiind gata, în stoc. Nu cunoaștem însă nici o relatare sau referire a cuiva care să fi văzut filmul sau care să știe că acesta s-a proiectat. În același interviu, Leon Popescu anunță filmul ca rulînd în completare la *Pacostea*, ori afișe ulterioare anunță împreună cu *Pacostea*, un film cu Maximilian. (Nu poate fi vorba de schimbarea actorului sau de-o eroare de nume. Reporterul *a văzut* filmul cu Maximilian și *așteaptă* «o comedie plină de haz jucată de domnul Ciucurete, după libretul domnului Rebreanu»...)

Evident, cele două scenarii necesită o analiză mai amănunțită pe măsura importanței lor excepționale pentru istoria filmului în România pe care n-o putem întreprinde acum. Ele sînt primele mărturii ale contribuției scriitorilor noștri la arta pe care Rebreanu o aprecia pentru că «ne arată o lume de poezie, de realitate crudă, ori de frumusețe de basm, inegalabilă»[7]

B.T. RÎPEANU

---

1) «Rampa» din 14.VI.1913

2) «Convorbiri critice» din 25.XI.1910

3) Bibl. Acad. R.S.R., manuscris nr. 4061, pag. 116—133. Datat 19.VII.1912

4) N. Leonard, Fanny (Rebreanu). Florea Simionescu, Olga Culitza, un lucrător.

5) Bibl. Acad. R.S.R., manuscris nr. 4061

6) «Rampa» din 22.VI.1913 — Interviu cu Leon Popescu

7) «Intelectualul» — Elita și cinematograful. În «Cinema» din 16.III.1927.

MERIDIANE

ci ne ma

CAPCANA

În pădurile sălbatice ale secolului trecut, din Canada, necucerite încă de oameni, viața era de o asprime dramatică. Oamenii aveau de luptat cu natura copleșitoare și cu ei înșiși. Filmul Capcana istorisește existența lui Jean-La-Bête, un vînător care trăiește 300 de zile din an punînd capcane pentru animale. Pentru a putea avea o soție în singurătatea în care trăiește, cumpără literalmente o orfană mută, pe nume Eva. Aceasta se va simți în singurătatea pădurilor necuprinse și ea prinsă într-o capcană.



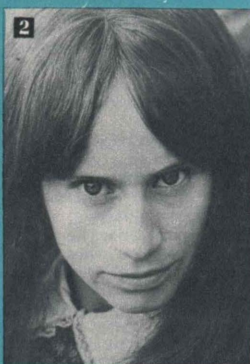


Foto 1 și 2. Rolul Evei este interpretat de excepționala Rita Tushingham, actrița în vîrstă de 23 de ani pe care am admirat-o în *Gustul mierii*. Acest personaj mut i-a dat ideea Ritei Tushingham de a realiza un nou film în care toți actorii să folosească vechea tehnică a filmelor fără dialog. Nou în acest film va fi faptul că toate celelalte sunete cu care sîntem înconjurați vor fi reproduse și că va fi colorat.



Foto 3. În rolul primitivului Jean-La-Bete apare Oliver Reed, un tînăr actor despre care regizorul Sidney Hayers spune că e unul din puținii actori britanici, cu statură de urias, potriviți pentru acest rol.

Foto 4. Nelipsita ingenuă cu bonețică și surîs «cheese» din filmele despre vestul sau nordul sălbatic este interpretată de Linda Goransen — o debutantă în vîrstă de 18 ani.



cinema

Cronica Cinematecii

LADY MACBETH SIBERIANA

Andrzej Vajda este un regizor de o mare originalitate. Între alte probleme care îl frămîntă este și aceea a tineretului de azi (Vajda are 40 de ani; el este tineretul de acum 20 de ani). Pe cel actual îl dezaprobă, dar se căznește să-l descrie cinstit și să-l înțeleagă, deși îi este teamă că deocamdată nu e aci nimica de înțeles, că acest tineret nu posedă noțiunea viitorului (v. *Dragostea la 20 de ani*). Iar trecutul apropiat, adică suferințele războiului, ororile naziste, răscoalele, luptele fratricide (*Ei iubeau viața, Lotna, Cenușă și diamant)*, acest trecut se topește, vai, în amintirea oamenilor. Este mai rău decît uitat; acest trecut *agasează*, ca ceva *plicticos* și... anost! Dar toate astea tot nu-l descurajează pe Vajda. Tot mai speră că un viitor inteligent, decent și uman ni se pregătește.

Printre filmele sale, care au toate temă «de actualitate», *Lady Macbeth siberiana* pare a face excepție. Pare, căci în realitate e dintre toate, poate cel mai cuprinzător al realităților de azi. Transpunerea lui în altă țară și epocă e un procedeu «literar», ca Spania lui Beaumarchais. Iar pomenirea, în titlu, a lui Shakespeare este și ea o dovadă de actualitate. Căci a fi shakespearean înseamnă a avea acea actualitate perpetuă proprie marilor probleme, ca de pildă problema pasiunii și problema nedreptății. Lady Macbeth era capabilă de o mie de omoruri pentru acel lucru care o îmbăta: tronul. Ideea ei despre drept și dreptate e stupidă și vană. Dar era pentru ea o problemă fascinantă. Pe Katarina Lvovna o fascinează altceva. Ceva serios și grav, nu ceva deșert ca un tron regal. O atrage nevoia de a face lucruri care să se potrivească cu ea, cu ființa ei. O! niște lucruri care nouă ne par foarte banale. Katarina vrea să aibă un bărbat care să-i placă și un copil pe care să-l iubească. Adică exact ce nu avea și nici nu putea să aibă vreodată. Katarina se plictisește groaznic. Dar nu așa ca paraziții *high-life* ai lui Fellini sau Antonioni, ci cu exasperarea închidată a omului căruia îi este interzis să fie el-însuși. Interzis de cine? De toți. De socrusău, de bărbatu-său, de lumea din sat, de întreaga așezare strîmbă în care trăia. O groaznică societate, unde toți sînt călăi, toți te opresc de a fi tu însuți. Katarina e tînără, frumoasă, voluntară și chiar deșteaptă de vreme ce își dă seama că într-o lume ca asta unde toți îți sînt dușmani, modalitatea de a te apăra este să ucizi. Actrița care interpretează rolul Katarinei este o femeie de o aprigă frumusețe. Ba chiar mai mult decît frumoasă, căci ea *devine* deodată intens frumoasă ori de cîte ori se deșteaptă într-însa dreptul de a trăi. Poate fi ceva mai sfîșietor ca o lume unde simpla dorință de a fi om, de a-ți alege bărbatul și de a face cu el un copil, să fie ceva tabu, ceva irevocabil interzis, și cel mult posibil prin asasinat? Sfîșietor și totodată grandios, căci este o fioroasă măreție într-un astfel de imperiu al vrăjmășiei, meschinăriei, platitudinei și plictiselii. Măreție redată nu numai prin apriga, shakespeariana figură a Katarinei, dar și prin decorul exterior, foarte stilizat, ca pentru a arăta că singurele lucruri care au voie acolo să fie frumoase sînt pomii și lacul, viscolul și pădurea, norii și cerul.



Cum vă place, **în care marele Will descoperă marivodajul înainte de Marivaux și unde Elisabeth Bergner farmecă prin grație și vervă (ecranizare și regie: Paul Czinner — 1936)**

Taine spunea că personajele lui Shakespeare sînt cazuri patologice. Se înșela criticul francez. Acele personaje își arată doar mai tare ca alții pasiuni pe care le avem, normal, cu toții. Povestea lui Vajda este un caz shakespearean crucial. Eroina cere de la viață s-o lase să facă lucruri normale și care să semene cu ființa ei. E *normal* deci ca atunci cînd societatea îi refuză categoric această *normală* cerere, ea, alegînd mijlocul extrem de a anula aceste refuzuri, să creadă că preface omorul în conduită *normală*, realistă, logică. Criticii cinematografici, în unanimitate, au observat cum această Katarina, departe de a stîrni oroare, ca Lady Macbeth, inspiră simpatie. Căci nu avem aci povestea unor vremuri anacronice de deșarte ambiții regale, ci aventura unui suflet sincer și curajos într-o lume strîmbă, într-o încă și mai «putredă Danemarcă». O lume care seamănă cu o anumită lume de azi unde numai revoluția, adică moartea societății vechi, poate pune capăt injustiției și imoralității.

Othello, așa cum l-a văzut Iutkevici — regizorul și Serghei Bondarciuk — interpretul.



Prin tragismul său, filmul lui Vajda este unul din marile filme ale cinematografiei de astăzi. (Pentru a găsi exterioarele care îi trebuiau, Vajda le-a lucrat în Iugoslavia). Este un film realist ca un roman de Dostoievski și epic ca o legendă de Nibelungi.

CINEMATECA L-A SĂRBĂTORIT PE SHAKESPEARE

Deși tardiv, nu putem trece peste buna inițiativă a Cinematecii de a cinsti memoria marelui Will printr-o amplă retrospectivă. S-au putut revedea, cu acest prilej, filme de valoare diferită și inegală, pe care le-am putea caracteriza sumar așa: *Hamlet*-ul lui Laurence Olivier și *Romeo și Julieta* al lui Castellani se clasează în frunte prin amestecul lor de originalitate și fidelitate. A fost o îndrăzneață originalitate de a răsturna greutățile balanței și de a ilustra, cu imagini, cuvintele textului (și nu invers, cum se face normal, comentînd cu vorbe defilarea în imagini). Această *fidelitate* față de opera originală nu se oprea aci; mai comporta o operație: aceea de a alege frazele, tiradele tipice (căci nu se putea filma tot textul). Această selecție a pasajelor într-adevăr capitale a fost făcută de amîndoi regizorii citați cu o știință admirabilă.

În *Henric al V-lea*, același Olivier introdusese o altă inovație. El ne înfățișase un local de teatru, un han amenajat ad-hoc pentru o reprezentație din epoca elizabetană: forfoteală a publicului, pregătiri în culise, apoi pe scenă panele de joc, actori care pierd șirul și se bîlbîie etc. Pe de altă parte, ni se prezentau șarje de cavalerie adevărate, lupte autentice pe vaste cîmpuri reale, totul «pe viu». Și pe lîngă asta inovația cea mai tulburătoare: la începutul spectacolului, crainicul roagă frumos onor publicul să-l ajute. Căci, zice acel crainic: numai dumneavoastră spectatorii puteți, cu binevoitoarea dumneavoastră imaginație, să prefaceți strîmtele scînduri ale unei platforme improvizate, în întinsele cîmpii

ale Franței și în vajnicele lupte de la Azincourt.

Despre *Hamletul* lui Kozînțev am mai scris în paginile acestei reviste. Revăzîndu-l mi s-a părut foarte bine interpretat de actorul Smoktunovski. Defectele filmului au fost culoarea spălăcit-cafenie (în loc de alb și negru cum se cuvine în «Hamlet»), precum și desfășurarea (pe ecran lat) în lărgime, în loc ca imaginea să plonjeze în adîncimi și să urce în înălțime (cum se cuvine tot în «Hamlet»). În sfîrșit, capetele personajelor nu erau toate reușite. Polonius, vulpoiul șiret și insinuant semăna aici cu un foarte obez cneaz, iar mama lui Hamlet, femeie de 40 de ani, foarte frumoasă, era aci o bătrînă ofilită. Dar, încă o dată, jocul lui Smoktunovski reușea să dea valoarea pozitivă operei.

Încîntător a fost redată atmosfera volatilă de glumă din *A douăsprezecea noapte* (de Jan Frid, producție sovietică), între altele și grație alfabetului coloristic (tonuri tandre, cu mult roz și bleu pastel, contrastînd cu haina neagră a frumoasei Viola).

În programul pentru abonații Cinematecii s-a dat *Othello* de Orson Welles. Este un mare, mare film. Mai întîi, ca și la Olivier, ca și la Castellani, găsim inversarea raportului cuvînt-imagine. Textul shakespearean, debitat în chip magistral de Orson Welles însuși, este un adevărat regal. În această privință regăsim acea *fidelitate* de care am mai vorbit. În altă privință fidelitatea lasă de dorit. Este astăzi bine stabilit că Othello nu numai că nu e gelos, dar chiar întruchipează acele nobile exemplare de umanitate care-s tocmai *incapabile de gelozie*. De această părere (exprimată în categorice cuvinte) sînt doi autori: marele critic Georg Brandes și marele dramaturg... William Shakespeare. Iată ce spune Othello (propriile sale cuvinte): «Mă vezi pe mine inventînd bănuielile la fiecare fază a lunii? Să-mi zici berbec dacă mă vei vedea vreodată frămîntîndu-mi sufletul cu presupuneri găunoase și răsuflate cum sînt presupunerile tale». «Nu, Iago; înainte de a mă îndoi, vreau să văd, și dacă mă voi îndoi, va fi pentru că am și dovezi». Adica, inainte de a mă *îndoi*, trebuie să fi avut... *certitudinea!* Sau, în alt admirabil pasaj: «Păi dacă ar fi să fiu gelos, ar trebui să fiu și pentru că nevastă-mea e frumoasă, și pentru că îi plac bucatele gustoase, pentru că iubește petrecerile în societate, pentru că îi place să aibă haz la vorbă, pentru că se înnebunește după cîntec, după dans...».

Acest aspect al piesei ne-am fi așteptat să-l vedem folosit de marele artist Orson Welles, care însă aici s-a lăsat furat de tradiționala părere că Othello = Gelozie. Este de altfel singurul lucru care se poate reproșa acestei adevărate capodopere cinematografice. Aici, mai mult decît în *Cetățeanul Kane* (unde era doar primul balon de încercare), Orson Welles și-a aplicat concepția lui (cîndva revoluționară, iar azi încă impresionantă) despre filmare și decupaj. Aparatul îmbrățișează un cîmp vast, cu care începe (și adesea se termină) o lungă secvență, decor imens înlăuntrul căruia se detașează vremelnic multe, multe grosplanuri diferite, potrivit progresului poveștii, păstrînd montajului o continuitate, o fluiditate realistă, alternînd cu *scurtimea* bruscă a unui plan apropiat care timp de cîteva clipe domină tabloul. Detașare ritmată, relief de amănunte, fără acea fragmentare sacadată în care cade, de obicei, folosirea grosplanului.

Decorurile și costumele reprezentînd Veneția sînt de o măreție inegalabilă. Fiecare imagine o piesă de muzeu. Și, lucru interesant, acest sentiment de grandios nu distonează cu impresia de lux și strălucire a amănuntelor; în schimb este foarte deosebit de un alt grandios pe care același Orson Welles l-a realizat în *Lady Macbeth*, și unde Orson Welles s-a silit să zugrăvească o ambianță preistorică, o sălbăticie totodată frustă și ciclopeeană; o ambianță pre-elizabetană, aproape realistă, pe făgașul închipuirilor noastre istorice de astăzi; o tratare probabil mai fidelă a epocii de barbarie de pe vremea regelui Duncan.

Fiindcă vorbeam de «ne-gelozia» lui Othello, e inutil să ne mirăm că și Iutkevici, în filmul său, a neglijat acest aspect (în rolul lui Othello: Bondarciuk). Afară de asta, imaginea e neplăcut badijonată cu portocaliu, aur și albastru-verzui.

Semnalez, pentru sfîrșit, extraordinara imagine a filmului lui Welles. Mai fusese folosit acest procedeu în *Cetățeanul Kane* unde aparatul pătrunde într-un vast local prin fereastra spartă de pe acoperiș. Un astfel de *plonjeu* impresionant găsim și în *Othello*. Plafonul palatului are o cupolă mobilă. Curteni și burghezi se grămădesc acolo și privesc ce se petrece jos, în camera de culcare a lui Othello. Îl văd cum o ia în brațe pe moartă și se prăbușește și el, mort, lîngă ea. Apoi plafonul cupolei se închide ca un capac, sigilînd acest tragic sfîrșit de poveste.

În ansamblu, regretăm că în cadrul comemorării lui Shakespeare nu ni s-a dat și *Lady Macbeth* al lui Orson Welles. Sperăm că-l vom vedea în curînd. După cum sperăm că Arhiva se va decide să achiziționeze admirabilul, clasicul *Midnightsummerdream* de Max Reinhardt, precum și, probabil, excelentul, vechiul (1936) deci puțin costisitorul *As you like it* (cu Lawrence Olivier și Elisabeth Bergner, regia Paul Czinner — Anglia).

D. I. SUCHIANU





Hamlet-ul lui Olivier, model de originalitate și fidelitate.



Max Reinhardt a ecranizat în 1935 Visul unei nopți de vară **cu Olivia de Havilland și Dick Powel.**



Romeo și Julieta în nobila interpretare a Normei Shearer și a lui Leslie Howard (regia George Cukor — 1936).

tradiționala
lo = Gelo-
el singurul
ate reproșa
e capodo-
afice. Aici,
Cetățeanul
loar primul
re). Orson
t concepția
ționară, iar
nantă) des-
upaj. Apara-
n cîmp vast,
i adesea se
ă secvență,
ntrul căruia
nelnic mul-
anuri dife-
gresului po-
ontajului o
iditate rea-
u *scurtimea*
n apropiat
îteva clipe
etașare rit-
ănunte, fără
sacadată în
ei, folosirea

costumele
eția sînt de
bilă. Fiecare
de muzeu.
sant, acest
randios nu
npresia de
a amănun-
este foarte
lt grandios
rson Welles
ly Macbeth,
Welles s-a
scă o am-
i, o sălbă-
stă și ciclo-
nță pre-eli-
e realistă,
irilor noas-
tăzi; o tra-
ai fidelă a
rie de pe
uncan.
eam de
Othello, e
răm că și
ul său, a
ct (în rolul
ondarciuk).
maginea e
tă cu por-
bastru-ver-

tru sfîrșit,
agine a fil-
Mai fusese
procedeu
unde apa-
tr-un vast
a spartă de
astfel de
nt găsim și
onul pala-
lă mobilă.
ezi se gră-
ivesc ce se
camera de
ello. Îl văd
pe moartă
i el, mort,
afonul cu-
un capac,
c sfîrșit de

gretăm că
orării lui
s-a dat și
lui Orson
-l vom ve-
După cum
se va deci-
admirabi-
ghtsummer-
Reinhardt,
l, excelen-
) deci pu-
s you like
Olivier și
regia Paul
.

CHIANU

AL III-lea FESTIVAL NAȚIONAL AL FILMULUI MAMAIA 1966



RĂSCOALA



HAIDUCII



VREMEA ZĂPEZILOR



DUMINICĂ LA ORA 6





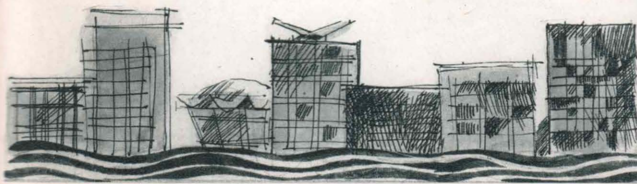
PROCESUL ALB



TUNELUL



Dr. FAUST XX





Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017

MOVIE/TV MARKETING
30, CENTRAL POST OFFICE, TOKYO, JAPAN

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
RADIODIFFUSION-TÉLÉVISION FRANÇAISE

FRANCE INTER

WALT DISNEY

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
0,80

WALT DISNEY PRODUCTIONS (FRANCE)
52, CHAMPS-ÉLYSÉES 75 PARIS-VIII^{e}

PARIS 45

Monsie
Direc
25, ru
Buc

Союз Работников Кинематографии СССР
Оргкомитет
Москва, Васильевская ул. 13.
ПОЧТА
МЕЖДУНАРОД.

ZENITH TRAVEL SERVICE, INC.
3755 WILSHIRE BLVD. · LOS ANGELES, CALIF. 90005

AIR MAIL

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

CINE-CLUBS DE JEUNES
CINE-CLUBS D'ADULTES
Chèque postal: CINEMA 62

中国电影发行放映公司
北京西交民巷84号
CHINA FILM DISTRIBUTION & EXHIBITION CORPORATION
No. 84 Hsi Chiao Min Hsiang, Peking, China.
(Cable address: CFDCORP)

TAXE PERÇUE

ON HER MAJESTY'S SERVICE

DIRECTIA FESTIVALULUI

DEFA
17 3 66
Deutsche Post
030
DEFA-AUSSENHANDEL-BERLIN W8

MIT LUFTPOST
PAR AVION

Directia Festivalului Internatia...
de Animatie - Mamaia 19..

BIOGRAPHIC films ltd

NATIONAL FILM BOARD

PAUL film



Bruno Bozzetto
SOC. RESP. LIM. - MILANO - VIA MELCHIORRE GIOIA
VIA AEREA
AIR MAIL

PRIMUL FESTIVAL INTERNAȚIONAL
AL FILMULUI DE ANIMAȚIE
MAMAIA - 1966

WEST SODA

HOURS • LONGMÉTRAGE





Hana Cannon

METRO-GOLDWYN-MAYER INC.
ANIMATION/VISUAL ARTS DEPT.
6290 SUNSET BOULEVARD
HOLLYWOOD, CALIFORNIA 900

animație

Mr. M.